MICHAEL HANEKE FİLMLERİ

MODERN UYGARLIĞIN HAYAL KIRIKLIKLARI

Barış KILINÇ

L-T

MICHAEL HANEKE FİLMLERİ: MODERN UYGARLIĞIN HAYAL KIRIKLIKLARI

Barış KILINÇ

Michael Haneke Filmleri: Modern Uygarlığın Hayal Kırıklıkları

Yazar: **Barış KILINÇ**

© Literatürk Academia Yayınları: 67

İnceleme-Araştırma:61

1. **Baskı**

Temmuz-2014

Genel Yayın Yönetmeni: **İsmail ÇALIŞKAN**

Editörler: **Ömer ÖZER - Mete KAZAZ - Salih TİRYAKİ**

ISBN: 978-605-337-031-4

TC Kültür ve Turizm Bakanlığı

Yayıncı Sertifika No: 16195

Kapak Tasarım: **NKM Medya**

Baskı Öncesi Hazırlık: **NKM Medya**

Baskı & Cilt: **Sebat Ofset Matbaacılık**

Fevzi Çakmak Mh. Hacı Bayram Cad. No: 57 Karatay/KONYA Tel: +90.332.3420153 sebat@sebat.com

KTBS.No:16198

KÜTÜPHANE BİLGİ KARTI

-Cataloging in Publication Data (CIP)-

KILINÇ/Barış

Michael Haneke Filmleri: Modern Uygarlığın Hayal Kırıklıkları

ANAHTAR KAVRAMLAR

-KeyConcepts-

1. Sinema, 2. Sanat, 3. Toplum, 4. Analiz

www.nuvekultur.com

nuve@nuvekultur.com

romantikkitap@gmail.com

M. Muzaffer Cad. Rampalı Çarşı Alt Kat No: 35-36-41 Meram/KONYA

Tel: 0 332.352 23 03 Faks: 0 332.342 42 96

Alemdar Mah. Himaye-i Etfal Sok. Aydoğmuş Han No: 7/G Cağaloğlu/ İSTANBUL Telefaks: 0 212.511 37 86

Barış KILINÇ

Eğitim

Dok. 2012 Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Y.Ls. 2008 Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

Ls. 2004 Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü

İş

2013-... Yardımcı Doçent Doktor, Anadolu Üniversitesi, Açıköğretim Fakültesi

2008-2012 Araştırma Görevlisi, Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi

2005-2008 Araştırma Görevlisi, Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Yayın

Kılınç, B. (2009). Üç Roman Bir Film: Fransız Sanatındaki Eleştirel Gelenek Üzerine. Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi, 21,23-33.

Kılınç, B. (2008). Kapitalist bir etkinlik olarak futbolun büyüsü ve kahramanları. Gazi Üniversitesi iletişim Fakültesi İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, 26 Kış-Bahar, 273-289.

Kılınç, B. (2008). Yabancılaşmış Karakterler ve Politik Eleştiri: Yavuz Turgul Sinemasından ‘Muhsin Bey’ Örneği. Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi, Temmuz 2008,220-235.

Kılınç, B. (2009). Sex and The City Dizisi ve Postmodern Hayatlar. İçinde F. Akyürek ve E. N. Orhon, Dizi Senaryosu Yazmak (ss. 280-294). İstanbul: MediaCat Kitapları. (Kılınç, B. (2007). Modern İnsanın Kurtuluşu, “Demir Kafes” içindeki “Özgürlük”: Sex And The City

Dizisi ve Postmodern Hayatlar', İletişim ve Ötesi, (Edit: M. Bilal Arık, Mustafa Şeker). Konya: Tablet Kitapevi Yayınlarımdan alıntı.

Kılınç, B. (2009). Zeki Demirkubuz Sineması. Türk Filmlerini Yönetenler-1, (Edit: M. Soydan) Kayseri: Laçin Yayınları.

Kılınç, B. (2007). Modern insanın Kurtuluşu, "Demir Kafes" İçindeki "Özgürlük": Sex And The City Dizisi ve Postmodern Hayatlar[1], iletişim ve Ötesi, (Edit: M. Bilal Arık, Mustafa Şeker). Konya: Tablet Kitapevi Yayınları.

Kılınç, B. (2005). Sinema Sayfalarından Sinema Perdesine Yansıyanlar, Kral Çıplak, (Edit: M. Bilal Arık), Konya: Tablet Kitapevi Yayınları.

Kılınç, B. (2005). Satın Alınamayan Sanat Sanat Değildir, Kral Çıplak, (Edit. M. Bilal Arık), Konya: Tablet Kitapevi Yayınları.

Kılınç, B. (2011). Zeki Demirkubuz Filmleri Üzerine Bir Deneme: Sinema Edebiyat İlişkisi. Sekans Sinema Yazıları Seçkisi, 5,124-140, 15/12/2011.

ÖNSÖZ

Bilimde ilerledikçe, onun her derde deva olacağı yönündeki modern iddiaya, yaşadıkları insani yoksunlukları ve mutsuzlukları örnek göstererek karşı çıkacak dünya kadar insanın olduğunu söylemek mümkündür ve hatta bu insanların yakın tarihte tanık olduğumuz birçok olayın, yaşanılan yoksunluğu ve mutsuzluğu azaltmak yerine artırdığını söylemeleri de mümkündür. Bu karşı çıkışın ne kadar haklı olduğunu hepimiz biliyoruz. Elimizden hiçbir şey gelmediğini ve şikâyet etmekten başka çaremizin olmadığını söyleyerek, bütün olup bitenlere seyirci kalmak yerine; karşı karşıya kaldığımız ve bizi, kimi noktalarda, daha da güçsüz kılan modern uygarlığın yarattığı yoksunlukları ve mutsuzlukları gidermenin ya da en azından azaltmanın yollarını aramak en doğrusudur belki de.

Sanat bu yollardan sadece biridir ve belki de onun herhangi bir mecrasında üretilmiş olanlara dikkat kesilmek; onda, modern uygarlığın yarattığı yoksunlukların ve mutsuzlukların kaynağı olan çelişkileri görmeye çalışmak, yapabileceklerimizin en kolayıdır. Tıpkı roman gibi modern uygarlığın bize en büyük hediyesi olan sinema da sözü edilen bu çelişkileri görünür kılan önemli bir mecradır.

Bu çalışmada Dr. Barış Kılınç, yaşayan en iyi yönetmenlerden biri olarak kabul edilen ve filmlerinde çoğunlukla modern toplumdaki insanların sorunlarını ve bunalımlarını çıplak bir gerçeklikle sergileyen Michael Haneke'yi ve filmlerini akademik bir üslupla analiz etmeye çalışmıştır.

Genç yaşına rağmen sahip olduğu entelektüel birikimle ve bilim alanına hâkimiyetiyle göz dolduran çalışmalar yapan sevgili meslektaşım ve kardeşim Dr. Barış Kılınç'ı bu başarılı çalışmasından dolayı tebrik ediyorum. Kendisinin gelecekte de literatüre çok değerli katkılar sunacağına inanıyorum.

Prof. Dr. Naci GÜNDOĞAN

Anadolu Üniversitesi Rektörü

ÖNSÖZ

Micheal Haneke'nin filmleri üzerine yazılan bu kitap öncelikle, modernizmin hayal kırıklıklarını filmlerinde işleyen ve her filmiyle çağımızın gizil dramlarını işaret eden usta yönetmeni ve filmlerini, sinema hafızamıza sağlam bir şekilde kazıya-bilmemiz için dikkate değer bir girişim... Dolayısıyla öncelikle kitabın yazarı Barış Kılınç'ı ve bu kitabı yayın yelpazesine alan Literatürk Yayınlarını kutlarım... Barış Kılınç bundan önceki çalışmalarında olduğu gibi bu kitabında da evrenini geniş tutarak içinde yaşadığımız çağın karanlıklarına filmleriyle direnen Haneke'yi merkezine almaktadır. Haneke'nin filmleri arasında köprüler kurarak; siyasetten, tarihe, sanattan ekonomiye uzanan yetkin bir bakışla bu filmleri analiz etmektedir. Özellikle sosyal bilimler ile sinema arasında bu tür birincil ilişkiler kurmak, akademide çok da rastlanan bir durum değildir. Bu kitabın bu yönü ile belirli kalıpları gözeterek yapılan ezbere çalışmaların ötesine geçen bir çalışma örneği olduğunu söyleyebilirim. Bu özenli çalışmanın karşılığını bulacağını umuyor ve sevgili Barış'tan benzer çalışmaların nicesini beklediğimizin altını çizmek istiyorum...

Prof. Dr. M. Bilal ARIK

Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dekanı

ÖNSÖZ

Öncelikle başlıkta kullandığım bir kavrama açıklık getirmek isterim: modern kavramına. Kuşkusuz bu kavramı gördüğümüzde aklımıza hemen somut olarak, Fransız İhtilâli, Sanayi Devrimi ve rasyonel olarak düzenlenmiş yaşayışımız ile ilgili daha birçok şey aklımıza gelecektir; burada kullandığım biçimiyle modern sözcüğü bu şeyleri içermekle birlikte, daha da ötesini söylemektedir. İlk olarak modern kavramının 5. yüzyılda ortaya çıktığını ve Hristiyan çağını antikiteden ayırt etmek üzere kullanıldığını belirtelim. İkinci olarak modern kavramının 17. yüzyıldan sonra sanat ve edebiyattaki belirli eğilimleri adlandırmak için kullanıldığına da değinmek gerekir. Üçüncü olarak ise modernin bütün bu kullanımlarıyla iki anlamı içinde barındırdığını, 'yeni' ve aynı zamanda güncel' anlamlarına geldiğine de dikkat çekmek isterim. Özellikle yeni anlamıyla modern, farklı şeylerin bir arada yaşaması, eskiyle yanyanalığı da içerir. 'Güncel' anlamıyla modern ise tam tersine eskinin artık var olmadığı, onun artık geçersiz kaldığını anlatmak için kullanılır (Kovacs, 2010: 8).

Ben ise modern hayal kırıklıkları' derken, moderni, Haneke filmlerinin eskinin hayal kırıklıkları üzerine yükselen ağıtların bir devamı olduğunu; dile getirdiği güncel bireysel ve toplumsal huzursuzlukların ve hayal kırıklıklarının da ancak bu eskininkilerin anlaşılmasıyla aşılabileceğini söylemek için kullandım. Dolayısıyla modern ile hayal kırıklıklarına dair güncel olan her ne varsa, eskinin yitip gitmesiyle değil, bilinçaltımızın derinliklerinde zorla gizlenmesi nedeniyle vardır demekteyim, tıpkı Hanake'nin 'Saklı' da söylediği gibi.

Bugün görmediğimiz, geçmişe ait sandığımız, bilinçaltımıza sakladığımız ve aslında fildişi kulelerimizin hemen yanıbaşında yaşayan, ekmeğinin derdine düşmüş, karın tokluğuna çalışmak zorunda bırakılan yüzbinlerce insan, orta sınıfa ait hayaller ile oyalanırken; orta sınıf kendine ait hayallerini ve umutlarını yitirmiş, zamanını endişe içinde kendi kurduğu ve ipinin ucunu kaçırdığı kuklaların oyununu anlamaya çalışmakla geçirmektedir. İş işten geçmeden, bu aşamaya nasıl geldiğimizi, bilinçaltımızı biraz kurcalamak ve umut bağladığımız düzeneğin hayallerimizi gerçekleştirmek şöyle dursun bizi nerelere getirdiğini görmek

zorundayız. Edindiğimiz bilgilerin görünür olanı, neden-sonuç ilişkisi içinde anlamak ve onun daha iyi işlemesini sağlamak dışında hiçbir işe yaramadığının farkına varmalıyız. Teknolojiye bağlılığın, modern köleler yarattığını, bizleri daha da yalnızlaştırmakta olduğunu, gün geçtikçe bağımlı olduğumuz bilgi kaynaklarının kendisinin, bizleri daha mutlu kılma olanaklarına sahip olmadığını, kendine bile faydası olmayan insan eliyle üretilmiş yeni modern putlar yaratmış olduğumuzu görmeliyiz. Bizi daha hırslı kılan bütün modern motivasyonların, ölüm gerçeği karşısında ne kadar anlamsız olduğunu anlamalıyız. Bu dünya gibi gelip geçici statülerin gücüne sığınıp, esrikliğine kapılıp hemen yanı başımızda duran insanların dertlerine derman olmayı kendimize zül görmemeliyiz.

Bütün bunları söylerken niçin bu kitabı hazırladığım ve Haneke filmlerini seçtiğim ile ilgili sorulara cevap vermiş olduğumu düşünüyorum. Bu kitabın, bu tür kaygılarla ilgili tartışmaları artıracağını ve bu tartışmalara sanatın ‘küçük’ ve naif evrenine sığınan hemen herkesin katılacağını umuyorum. Sinemanın beni kendisine çeken büyüsü tam da burası.

Bu kitabı hazırlamam hiç kolay olmadı. Küçüklüğüme, deneyimsizliğime bakmadan, bana güvenerek, bizim gibilerin ayakta kalmasına destek olan Sayın Hocam, Rektörüm Prof. Dr. Naci GÜNDOĞAN’a da teşekkürlerimi sunarım. Gönülden yapılan iyiliklerin hiçbir zaman unutulmayacağını biliyorum. Böyle bir iyiliği ben hak ediyor muyum bilmiyorum ama bana yaptığı iyilikleri unutmayacağım, Hocam, ağabeyim Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Muhammed Bilal ARIK’a ve ismini burada anmamı istemeyeceğini düşündüğüm, hakkını hiçbir zaman ödeyemeyeceğim Sayın Hocama da teşekkür etmezsem burada yazdıklarımın hiçbir anlamı olmayacağını düşünüyorum. Bu kitabı hazırladığım sırada, benden yardımlarını esirgemeyen, birçok sorumluluğu birlikte sırtlanmakta olduğum arkadaşlarım M. Çağatay Toka, H. Hande Kaynar’a ve Sibel Kurt’a teşekkür ederim.

Son söz yine senin için. Hep söylediğim gibi sen olmazsan bunların hiçbiri olmazdı. ELÎF’e...

Barış KILINÇ

MİCHAEL HANEKE

Kısa Özgeçmişi

23 Mart 1946'da Almanya'nın Münih şehrinde doğan Michael Haneke, Avusturyalı yazar ve yönetmendir. Aynı zamanda Viyana Film Akademisi'nde yönetmen profesör olarak çalışmaktadır. Kariyerine 1967 yılında oyun yazarı olarak başlamış, 1970 yılından itibaren de serbest bir şekilde televizyon ve tiyatro yönetmenliği yapmıştır. Viyana Üniversitesi'nde psikoloji, felsefe ve sahne bilimleri eğitimi almıştır. 21 yıllık televizyon deneyimi ardından 46 yaşında, ilk uzun metraj filmini çekmiştir. 2001 yılında, Cannes Film Festivalinde Fransızca çektiği 'Piyano Öğretmeni' ("The Piano Teacher", 2001) filmi ile büyük ödülü, 2005 yılında 'Saklı' ("Hidden", 2005) filmi ile en iyi yönetmen ödülünü kazanan Haneke, aynı festivalde 'Beyaz Bant' ("The White Ribbon", 2009) ve 'Aşk' ("Amour", 2012) filmleriyle iki kez Altın Palmiye ödülünü kazanmıştır.

Filmografisi

Aşk ("Amour", 2012)

Beyaz Bant ("The White Ribbon", 2009)

Ölümcül Oyunlar ("Funny Games", 2007)

Saklı ("Hidden", 2005)

Kurdun Günü ("Time of the Wolf", 2003)

Piyano Öğretmeni ("The Piano Teacher", 2001)

Bilinmeyen Kod ("Code Unknown", 2000)

Ölümcül Oyunlar ("Funny Games", 1997)

Şato ("Das Schlofi", 1997)

Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası ("71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls", 1994)

Benny'nin Videosu ("Benny's Video", 1992)

Yedinci Kıta ("Der siebente Kontinent", 1989)

Göle Giden Üç Yol (“Drei Wege zum See”, 1976) (TV filmi)
Liverpool’dan Sonra (“After Liverpool”, 1973) (TV filmi)

İçindekiler

MİCHAEL HANEKE FİLMLERİ: MODERN UYGARLIĞIN HAYALKIRIKLIKLARI

Giriş

“...Şimdiki hayat eski adilik, anarşi, düzensizlik, sayıklama, bozukluk, kronik delilik, burjuva durgunluk, ruhsal çarpıklık (çünkü insan değil de dünya bir anormal olmuştur), istenmiş namussuzluk ve çarpıcı yalancı sofuluk, soylu her şeyin pis aşağılanması, bütünüyle, ilkel bir haksızlığın gerçekleşmesi üstüne kurulu bir düzenin talebi sonunda örgütlü cinayet atmosferi içinde kendini korumaktadır” (Artaud, 1991: 7) Antonin Artaud’a göre. Ve toplum kendi düzeni devam etsin diye, düzenin rasyonalitesi üzerine söz söyleyenleri, tıpkı Van Gogh’a yaptığı gibi deli olarak ilan edip, söylenenleri boşa çıkarmanın rasyonel yollarını da bulur. Yine de bağırmaya devam eden, ‘çürümüş’ düzenin işleyişi hakkında söz söyleyenler hep vardır. Tarkovski’nin Nostalji’sini (1983) hatırlatmak gerekir. Kendini yakmaya hazır bir adam, bu eylemden hemen önce seyirciye, bizlere, dünyaya döner ve *“Siz sağlıklı olanlar! Sağlığınız ne anlama gelir? İnsanoğlunun bütün gözleri, içine daldığımız çukura bakıyor... Dünyayı yıkıntının eşiğine getirenler, sözüm ona sağlıklı olanlardır... Deli bir adam sizden utanmanızı söylüyorsa ne biçim bir dünyadır burası”* diye bitirdiği uzun bir nutuk çeker. Bütün bunlar bir anlamda aydınlanmanın ve baş tacı ettiği rasyonalitenin yol açtığı hayal kırıklıkları üzerine söylenen sözlerdir ve yeni de değildir. Burada hemen aydınlanmanın onlara göre ikiyüzlülüğü karşısında Alman Romantiklerinin serzenişleri akıllara gelir. Şair August Wilhelm Schlegel’in Orta Çağı yıldızlı bir geceye benzetmesi, aydınlanmanın sözü edilen hayal kırıklıklarıyla ilgilidir:

> “...ama ne yıldızlı bir geceydi bu! Bugün bana öyle geliyor ki, bulanık, geçici bir alacakaranlık içinde yaşıyoruz. Geceyi aydınlatan o yıldızlar kararmış ve çoğu yerde gözden kaybolmuş ama güneş de doğmamış. Yani bir evrensel anlayış ve mutluluk güneşinin nerdeyse doğacağı sık sık bildirildi. Oysa gerçekler bu haberi doğrulamadı. Bu haberin

> gerçekleşmesi yolunda herhangi bir belirti varsa, bu sabahları gün doğmadan önce kendini hissettiren soğuktan başka bir şey değildir." (Akt. Nutku, 2001: 101)

Rasyonaliteyi ve modern üretim biçimini temsil eden burjuva sınıf hareketinin, Georg Lukács'ın söylediği gibi toplumun geri kalanını kendi çıkarı etrafında örgütleyebilmesi (Lukács, 1998: 120) feodal üretim ilişkileri içerisinde horlanmış çoğunluğu, özgürlük ve eşitlik gibi ideallere bağlayabilme yeteneği ile ancak mümkün olabilmiştir. *"Özgürlük faydasızdır, eğer gözlerimizin içine bakmaya, yemeye, içmeye ve bizimle yatmaya cesaretiniz yoksa"* ("Nostalji",1983) der, Tarkosvki'nin delisi. Burjuvazinin böyle bir niyetinin olmadığı iktidarını, aristokrasi ile paylaşmaya rıza göstermesi ile kendini çoktan göstermiştir de. Burjuvazi ile birlikte yola çıkanların payına, bulabilirse eğer günün neredeyse tamamında ve sadece karın tokluğuna çalışmak düşünce, Schlegel gibi romantiklerin içinden çıktıkları burjuva hareketine, ellerindeki silahların elverdiği ölçüde ve çaresizce saldırdıkları görülür. Engels'in Goethe üzerine söyledikleri, romantiklerin bu çaresizliğini açıkça gösterir:

> "Almanya'nın sefaletini yenmeye Goethe'nin bile gücü yetmemiştir; tam tersine kendi yenilmiştir buna ve Almanların en büyüğünün bu sefalete yenilmesi, bu sefaletin içten fethedilemeyeceğinin en büyük kanıtıdır... Mizacı, enerjisi, bütün manevi eğilimi, onu pratik hayata yöneltiyordu, karşılaştığı pratik hayatta sefildi. Nefret etmesi gereken bir çevrede yaşaması ve bu çevrenin, içinde hareket edebileceği, bağlandığı biricik çevre olması ikilemi, işte Goethe hep bu ikilem içinde bulmuştur kendini, yaşlandıkça da bu güçlü şair savaş yorgunu olarak önemsiz Weimar bakanlığı ardına çekmiştir kendini." (Marx, Engels ve Lenin, 2006: 173, 174)

Goethe'nin ve çağdaşlarının içinde yaşadıkları sefil ortamın izlerini sürmek zor değildir. Bunun için burjuvanın aristokrasi ile paylaşmaya karar verdiği iktidarının gölgesinde kalan, yarı yolda bırakılmışların, bu iktidarın devamı için gerekli sermaye birikimini sağlamakla yükümlülerin, çalışma koşullarını ve aldıkları ücretleri incelemek yeterlidir. Tarihin sayfaları, yaşanan sefaleti gösteren oldukça etkileyici daha birçok örnekle doludur. Marks'ın New York Tribüne için yazdığı, 20 Ağustos 1858'de yayımlanan,

‘Büyük Britanya’da Deliliğin Artışı’ başlıklı nicel verilerle desteklediği yazısı, bunlardan sadece birisidir. Yazıyı, Marks şöyle bitirir: *“Genel olarak söylemek gerekirse; İngiltere’de, ıslahhanelerin deli koğuşlarının yanında bir kadının yatak odası gibi durmayacak pek az ağır vardır ve ağırdaki dört ayaklıların gördüğü muamele, yoksul akıl hastalarının gördüğüne kıyasla, duygusal bir aşk ilişkisi gibi kalır.”* (Marx, 2008: 96). Bu izleri, klasik yazarların eserlerinde sürmek de mümkündür. Zola’nın ‘Germinal’ini bir de bu gözle okumak gerekir.

Marks benzer başka bir yazısında, *“orta sınıfın aristokrasiye vurduğu darbelerin aynısını işçi sınıfından yiyeceğini”* (Marx, 2008: 89) söyler. Bu şimdiye kadar gerçekleşmemiş ve birçokları için de belki gerçekleşmesi hiçbir zaman mümkün olamayacak bir temenni gibi görülebilir. Ancak neredeyse bütün insanlığa sirayet eden ve aristokrasiyi yerinden eden üretim biçimi ve ilişkilerinin yarattığı kimi hayal kırıklıklarının, orta sınıfa, işçi sınıfının yapabileceklerinden çok daha büyüğünü yaptığını da kimse reddetmeyecektir. Yarattıkları düzeni kontrol edemez hale gelen orta sınıfın, üretim biçiminin koşullandırdığı ilişkilerin gerekliliklerini yerine getirmemesi durumunda karşılaşacağı sistemin dışına itilme cezası; Madam Bovary’yi intihara sürükleyen insani yoksunluklar karşısında hiçbir şey değildir. Ya da herhangi bir şirket sahibini iflasa sürükleyen herhangi bir ekonomik kriz, Raskalnikov’u baltayla yaşlı bir kadını parçalatan ruhsal bunalım karşısında oldukça önemsiz kalır. Lukács, bu bunalıma neden olarak, sınıfsal yükselişi mümkün kılan Napolyon idealinin çöküşü karşısında insanın iç dünyasına dönüşünü ve orada karşılaştığı derin boşluğu gösterir (Lukács, 2012: 101-120). Belki de sorun gerçekten bu boşluktur: orta sınıfın bütün insanlığa armağan ettiği ve Adorno’nun ve Horkheimer’in söylediği gibi onu deneyim yoksunu hale getiren rasyonalitenin yarattığı boşluk; Freud’un ‘Uygarlığın Huzurluğu’nda sözünü ettiği bireysel ve toplumsal ‘kaçıklığa’ neden rasyonalitenin yarattığı boşluk.

İnsanlığı, ölülerini gömebileceği kadar insanı bile bir araya getiremeyecek duruma düşüren rasyonalitenin, bu ayini dahi uzmanlara havale etmesi karşısında, *“hepimize tarihsel sistemimizin bir gün, herkesin yeterli imkânlardan yararlanacağı ve hiç kimsenin başkalarının sahip olmadığı imtiyazlara sahip olmayacağı bir toplumsal düzen kurmayı vaat*

etmesi" (Wallerstein, 2003: 154) ne kadar gerçekçidir? Bu soruya cevap bulamadığı, bulmak istemediği ya da bulmakta geciktiği içindir ki sanat, bilimin alternatifi haline gelmiştir ama modern bilim onu 'edebiyat' diye küçümserken, kendi büyüsünün dışına çıkan sanatçıyı da deli olarak ilan etme eğilimindedir:

> "Pozitivist sansür, sanata olduğu kadar toplumsal alanın bilgiden arındırılmış özel bir bölgesi olan resmi tapınmaya da seve seve göz yumarken; bilgi olma iddiası taşısa hiçbir yadsımaya izin vermez. Düşünmenin fiili olanı yönlendirmekten uzaklaşması, yani varoluşun büyü çemberinin dışına atılan her adım bilimsel zihniyete göre delilik ve özyıkım demektir; tıpkı ruhlara yakarmak için çizdiği büyü çemberinin dışına çıkmanın ilkel büyücünün gözünde de delilik ve özyıkım olması gibi." (Adorno ve Horkheimer, 2010: 46)

Suçlamalar, çoğu zaman engellemelere dönüşse de Roy Armes'ın söylediği gibi gerçek sanatçı her zaman, az da olsa bilimin önündedir. Picasso, Hiroşima yok edilmeden çok önce Guernica'yı yapmış; Dostoyevski, Freud'dan çok önce bilinçaltını anlamaya çalışmıştır (Armes, 2011: 189). Burada, bilinçaltını dolduran bastırılmışlıkların nedenlerini arama konusunda Luis Buñuel'in çabalarını da hatırlatmakta yarar vardır. Pozitivist sansürün sızmadığı neredeyse hiçbir yer yoktur. Sosyal bilimler de bundan payını almıştır. Toplumun daha iyi yönetilerek ilerlemesini gerçekleştirme öncülü üzerine kurulmuş olan sosyal bilimlerin, üstelik bu rasyonel arayışın en güvenilir yöntemi olarak sunulmuş olduğu düşünülürse (Wallerstein, 2003: 153), yaşanan hayal kırıklıklarını anlama konusunda, sanatın niçin bir adım gerisinde kaldığı çok daha iyi anlaşılabilir.

Pozitivist sansürün, sosyal bilimleri içine düşürdüğü bu durumu aşmak için; yani sosyal bilimlerin, rasyonel tahakkümün yarattığı modern hayal kırıklıklarını açıklamak şöyle dursun, daha da karmaşıklaştırmasına karşı yapılabilecek şey, ona atfedilen yönetimini yeniden sorgulamaktır. Yapılması gereken şey, uzmanlık alanları adına çizilen sınırları sorgulamak, yapılan ayrımların üstesinden gelebilmektir (Gulbenkian Komisyonu, 1996: 73). Böylece her şeyi hesaplanabilir kılmak için sayılara bağlayan ve soyut niceliklere indirgeyen aydınlanmanın rasyonalitesi sarsılabilir (Adorno ve Horkheimer, 2010: 24) ve belki artık niteliklere değer verilir hale

gelinebilir. İnsanı boşlukta bırakan görüngüler arasındaki neden-sonuç ilişkileri yerine, daha derinlere bakılabilir. Pozitivist sansürün etkisi altındaki sosyal bilimlerin sanattan alacağı derslerden biri belki de budur. Bu ders alındığı takdirde gerçek bir felsefi bakış kazanılabilecek; sözü edilen sansürün etkisinde kalan modern dünyanın filozoflarının, bu dünyanın katılımcılarına neden yerine getirilemez vaatlerde bulunduğu, bu vaatlerin neden çöktüğü ve rasyonalitenin yarattığı hayal kırıklıklarının sonuçları (Wallerstein, 2003: 155), çok daha iyi ortaya konabilecektir.

Bu kitapta, fazla büyük usta kalmadı, zamanımızın gerçek kötülüğü budur, diyen Tarkovski'nin delisine ("Nostalji", 1983) ve Adorno'nun uzmanlık alanlarının ötesine geçen kişilere özlem duyulduğu (Adorno, 2008: 147) vurgusuna kulak verilerek; bilinen yönteminin dışında bir tavırla sosyal bilimler ile sanat arasında kurulabilecek olası ilişkinin yolları aranmaktadır. Bunun için modern hayal kırıklıklarını, kendine özgü sinema diliyle yansıtan Haneke filmlerinin sosyal bilimlerin eliyle eleştirisi yapılmaya çalışılmaktadır. *"Asla belirli bir tema üzerine bir film yapmak üzere yola çıkmam"* (Schiefer, 2012: l)[1] diyen Haneke'nin filmlerini anlamak için sosyal bilimler işe koşulmaktadır. Bu yapılırken de Haneke filmleri ile sosyal bilimler arasında bu türden bir ilişki kurulup kurulamayacağı ve ayrıca bugüne ait bireysel ve toplumsal hayal kırıklıklarının ve bunların saldırganca dışavurumlarının böyle bir ilişki yardımıyla açıklanmasının mümkün olup olmayacağı soruları tartışılmaktadır. Bunun için öncelikle Haneke filmlerinin biçemsel özellikleri üzerinde durulacaktır. Bu biçemsel özellikler, belirli bir içeriği yansıta-bilmenin bir yolu olarak görülürse eğer, bu içeriği anlamak için de sosyolojinin, psikolojinin ve ekonominin kesişen sınırlarında gezinmek gerekecektir. İkinci olarak yapılacak da budur. Sonuç olarak da Armes'a tekrar kulak verirsek eğer bir sanatçı olarak Haneke'nin bir bilim adamından ya da eleştirmenden çok daha fazla yaşadığı çevrenin atmosferinin bilincinde olduğu (Armes, 2011: 189) iddia edilmektedir. Tek başına bu iddiaya cevap bulma çabası bile, yönetmen ve filmleri hakkında film eleştirisi ve sinema tarihi incelemeleri açısından oldukça kullanışlı bilgilerin edinilmesini sağlayabilecektir. Ayrıca şunun da söylenmesi gerekir ki o da bu kitapta sadece konusu ve 'yüzeysel' bakıldığında dramatik yapısı ile Hollywood'un ilgisini çektiği için oldukça popüler hale

gelen ve belki de bu nedenle 2007 yılında yine Hollywood eliyle yeniden çekilerek yönetmenini 'ünlendiren' 'Ölümcül Oyunlar' ("Funny Games", 1997) ile yönetmenin bu filminden sonra çekmiş olduğu ve Cannes dâhil birçok etkin festivalde ödül almış olan öbür filmlerinin inceleme konusu edildiğidir.

Biçemden İçeriğe Haneke Filmleri

Haneke filmlerinin biçemsel özelliklerini, Edward Said'in 'Geç Dönem Üslubu' kitabında Adorno ile ilgili söylediklerini dikkate alarak anlamaya çalışmak gerekir. Said, ister özgün Almancasından isterse de sayısız çevirisinden okunsun, Adorno okumanın ne kadar zor olduğunu ve Fredric Jameson'ın, *"Adorno cümlelerindeki keskin zekâyı, eşsiz inceliği ve karmaşık bir sistematiğe sahip iç hareketleri, cümlelerin içeriğini kendi kelimeleriyle özetlemeye çalışanların bir, iki, üç derken hemen her girişiminin neredeyse rutin olarak sonuçsuz kalmasını çok güzel anlattığını"* (Said, 2008: 33) söyler. Said, aynı kitabının başka bir yerinde, Adorno'nun Schönberg'i çözümlerken Lukács'a yaptığı atıflardan söz ederken, aslında Adorno'yu okumanın niçin zor olduğunu da anlatmış olur:

> "Adorno, Schönberg'in on iki ton yöntemini neredeyse kelimesi kelimesine Lukács'ın özne-nesne açmazının dramından alınan terimlerle betimler; ama her sentez fırsatı doğduğunda; Adorno'nun Schönberg'i sentezi reddeder. Adorno'nun nefes kesici bir biçimde geriye yönelik bir kesit, Lukács'ın gittiği yolu sondan başa kat etmesini sağlayan bir son dönem prosedürü inşa ettiğini görürüz. Adorno, Schönberg'in aslında neyle ilgili olduğu konusundaki görüşleriyle, Lukács'ın kendini modern ümitsizliğin bataklığından kurtarmak için büyük uğraşlarla tasarladığı çözümleri en az onun kadar uğraşarak parçalara ayırır ve işe yaramaz kılar. Yeni müziğin ticari alanı mutlak olarak reddetmesine odaklanan Adorno'nun sözleri, sanatın altındaki toplumsal zemini kesip alır. Çünkü süsleme, yanılsama, uzlaşma, iletişim, hümanizm ve başarıyla savaşırken, sanatı savunmak imkânsız hale gelir." (Said, 2008: 37)

Modern ümitsizliğin bataklığından; yarattığı hayal kırıklıklarından kurtulmak için Hegel'in bütünlükçü idealizmden feyz alınarak, değişik filozoflar eliyle inşa edilen düşünme biçimi Adorno'ya göre yeni değildir.[2] Bu tam da sözü edilen modern ümitsizliğin bataklığına insanoğlunu iten rasyonel tahakkümün eseri olan düşünme biçimidir. Böyle olunca da bu

düşünme biçiminin sızdığı sanat, rasyonel tahakkümü yeniden üretmekten başka bir işe yaramaz (Adorno ve Horkheimer, 2010: 54-58).

Haneke filmlerinde de biçemsel olarak bu işe yaramazlıktan sakınıldığı ve geleneksel film dilinin özellikleri ile inşa edilmiş gibi görünen akışın, Brechtyen dokunuşlarla sürekli bozulduğu görülür. Yönetmenin bir tür filmi (gerilim) parodisi olarak nitelendirdiği 'Ölümcül Oyunlar' ("Funny Games", 1997), böyle bir filmdir. Çünkü Haneke'ye göre 'Ölümcül Oyunlar', heyecan dolu bir tür filmi gibi görünür ancak filmin ilerleyen sahnelerinde bu bozulur ve film kendi üzerine konuşur hale gelir (Akt. Wray, 2007: 2).[3] Bir tür filmi parodisi olabilmesini sağlayan da filmin bu yönüdür. New York Times'lı eleştirmen John Wray'ı filmi izlerken rahatsız eden şey de filmin biçemi ile yakından ilgili olan bu 'parodisel' durumudur:

> "Ölümcül Oyunların temel önermesi basittir: Sempatik, zengin, uyumlu bir aileyi yazlıklarında komşularının misafirleri olduğunu iddia eden iki iyi giyimli genç adam ziyaret eder. İlerleyen saatlerde bu iki kibar, konuşkan yabancı aileyi artan bir şekilde sadistleşen, zaman zaman doğrudan izleyici ile konuşma biçiminde film aksiyonunun dışına taşan tartışmalarına katılmaya zorlar. Bu, kenarda kalan dramatikleştirme tekniğinde yeni hiçbir şey yoktur. Brecht bundan faydalanmıştır. Shakespeare bütün oyunlarını bunun etrafında inşa etmiştir. Antik Yunan korosu başka bir amaca hizmet etmez, fakat film bilinen heyecan dolu klasik film akışının aksi bir biçimde son derece rahatsız edicidir. İki genç adam kurbanları ile açıkça dalga geçer; fakat bu aşağılamaların çoğu seyirci tarafından kabul edilir." (2007: 2)[4]



“Ölümcül Oyunlar”, 1997

Bu kabullenmişlikte uzun yıllardır medyanın veri bombardımanına maruz kalmışlığın payı büyüktür. Haneke’nin sadece bu filme özgü olmayan rahatsız edici biçemsel tavrının hedefi de bu duyarsızlıktır. Seyircinin zamanının çoğunda karşı karşıya kaldığı ve alıştığı şiddet hali, geleneksel film diline sızar sızmaz seyirciyi şoka uğratır. Haneke’nin söylediği gibi kendi üzerine konuşan bu film (2007: 2) nedeniyle seyirci, kendi yaşamı ile yüzleşmek, onun hakkında düşünmek zorunda kalır. Bu yüzleşmenin biçemsel nedeni sadece karakterlerin kurbanlarını kendi eğlenceli oyunlarına dâhil etmeye çalışırken, kameraya dönerek seyirci ile konuşmaları değildir. Film başlar başlamaz, klasik ezgilerden ağır ‘rock’ tonlarına geçiş (Mozart’tan John Zorn’un sert punk müziğine geçiş); kurbanlarının yanı başında hiçbir şey yokmuş gibi, günlük alışkanlıklara atıfta bulunurcasına açık duran televizyon; hiç beklenmeyen biçimde patlayan tüfekten çıkan kurşunla evin küçük çocuğunun vuruluşu ve daha birçok kesit, geleneksel film akışına bir darbedir. Belki de bu darbenin asılı, buna dair ipuçları nedeniyle hep kurtulacağını zannettiğimiz kurbanların filmin sonuna kadar, sadece var olan oyunu iki genç adam için daha renkli kılmaktan başka bir şey yapamamalarıdır. Yönetmen bu kurgu sayesinde tıpkı Adorno’nun yaptığı gibi her uzlaşma fırsatı ortaya çıktığında onu ortadan kaldırır: Kurbanlar için her kurtuluş fırsatı, yeni bir oyuna dönüşür.



"Ölümcül Oyunlar", 1997

Eleştirmen Christopher Sharrett'a göre yönetmenin Bergman, Resnais ve Antonioni gibi sanatçıların endişelerini, tıpkı daha önce bu tür sanatçıların ortaya attığı, onlarca tamamen cevaplanmış olsa bile, medya çağının daha karmaşık hale getirdiği soruların görmezden gelindiğini göstermek istercesine gündeme getiren (Sharrett, 2003: 2)[5] 'Bilinmeyen Kod' ("Code Unknow", 2000) adlı filmi de benzer, yabancılaştırıcı biçemsel özelliklerle bezelidir. Haneke'nin bu endişelere dikkat çekerken de tıpkı bu yönetmenler gibi davrandığı görülür. Örneğin geleneksel film biçimine ait, birbirine görünür bir biçimde, neden sonuç ilişkisi ile sıkı sıkıya bağlanmış sahneler ve sekanslar bu filmde yoktur. Sahneleri ve sekansları birbirine bağlayan bağlar görünmezdir ve eğer bu bağların görünür olması isteniyorsa filmin ana karakterlerinin bunu yapabilmesi için sabretmek ve filmi seyrederken oldukça dikkatli olmak gerekir. Çünkü asi bir gencin sokak başında dilenen bir kadına fırlattığı buruşturulmuş kese kâğıdı, sahneler ve sekanslarla parçalanan yabancılaşmış ilişkiler yumağını harekete geçirir. Bu küçük ayrıntının gözden kaçırılması durumunda ise filmi anlamak imkânsızlaşır. Filmi anlayabilmek, birbirine yabancılaşmış dünyaların birbirine ne kadar yakın olabileceğini görebilmek ve aslında, gerçekte rasyonel tahakkümün dayattığı bütünün yapaylığını kavramak ile ancak mümkün olabilir ve Haneke, bu yapaylığı gösterebilmek için sahneler ve sekanslar arasında, geleneksel film akışında sürekli kurulan yapay bütünü parçalara ayırır.



“Bilinmeyen Kod”, 2000

Geleneksel film diline ait bileşenlerin neredeyse hemen hepsi, Haneke elinde modern hayal kırıklıklarını yansıtan bir araç haline dönüşür. Schubert’in bestelerinin Isabelle Huppert ile birlikte başrolü oynadığı ‘Piyano Öğretmeni’ (“The Piano Teacher”, 2001), geleneksel film diline ait önemli bir bileşen olan müziğin, bu türden kullanımı için etkileyici bir örnektir. Aslında derin bir bilgi birikimini gerekli kılması bile tek başına müziklerin geleneksel işlevinin dışında kullanıldığını göstermesi açısından yeterlidir. Ancak müziğin geleneksel kullanımı ve bu kullanımın koşullandırdığı seyir alışkanlıkları, Schubert bestelerinin kullanım amacı konusunda seyredenleri ve hatta film kurdu eleştirmenleri dahi yanıltabilmektedir. Bu alışkanlıklar, seyredenleri ve eleştirmenleri, ana karakterlerin, sahnelerin ve sekansların duygu durumu ile müziğin akışı arasında bir ilişki kurmaya zorlayabilmektedir ki bunun gibi filmlerde müziğin yabancılaştırıcı bir ‘enstrüman’ olarak kullanıldığını görmeye de engeldir.



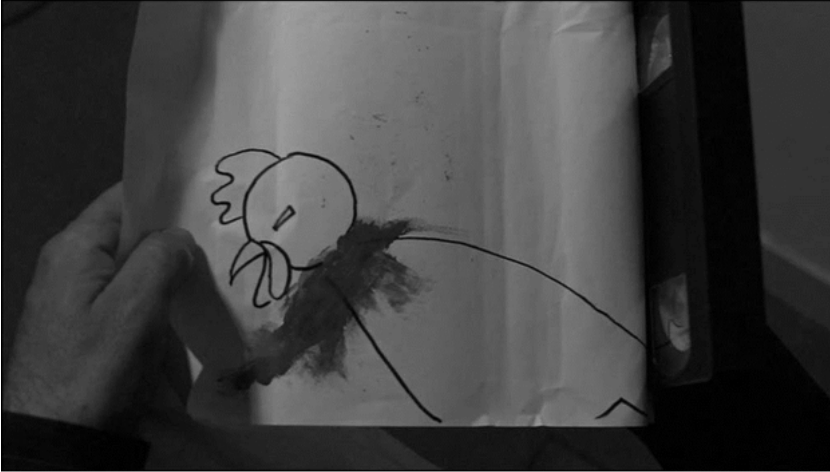
"Piyano Öğretmeni", 2001

Benzer bir alışkanlığın zorlamasıyla, bu filmde de 'Die Winterreisse'ındaki gezginin ruh durumu ile Profesör Erika'nın (Kohut) ruhsal durumu arasında bir ilişki kurulmaya çalışıldığı ve filmin zaman zaman bunu mümkün kıldığı görülür. Haneke'nin de söylediği gibi, Profesörün sahip olduğu gibi büyük problemlere sahip herhangi biri, onları Schubert'in sahip olduğu oldukça karmaşık hissiyata sahip başka bir sanatçı aracılığıyla yansıtabilir; fakat bunun ötesinde bir yorum yapmak bu film için mümkün değildir (Akt. Sharrett, 2003: 4).[6] Çünkü 'Piyano Öğretmeni', artık baskılanamaz hale gelen doğal (insani) durumun 'şizofrenik' gelgitlerine dair bir filmdir ve 'Die Winterreisse' da bu gelgitleri yansıtabilme çabasının biçemsel bir bileşenidir: Orta sınıfı temsil eden bir karakter olarak Erika, aynı zamanda kendi varlığıyla uygarlığın yaşadığı huzursuzluğu görünür hale getirir ve uygarlığın geldiği bu aşama, orta sınıfın yaşam biçiminde onarılmaz kırılmalar meydana getirirken; modern besteci Schubert'in biçemi de bu kırılmalarla örtüşmektedir:

> "... sözlerin derin ve saklı anlamlarını, ruhlara işleyen bir ifadeyle ortaya çıkararak kendinden sonraki besteciler üzerinde oldukça etkili olmuştur. Ani ton geçişleri, melankolik ezgileri, lirik anlatımı ve öznel yaklaşımıyla romantikler; oluşturduğu soyut atmosferlerle de özellikle empresyonistler için ciddi bir referans olmuştur... Schubert'in ezgileri, sürekli yapılan modülasyonlarla her defasında değişken tınılar içinde bir başkalaşım gösterir. Değişkenlik, beklenmeyen anlarda

yapıldığı için dönemin geleneksel bestecileri tarafından sürekli eleştirilere maruz kalmıştır.” (Eren, 2014: 27)

Biçemsel özellikleri dikkate alındığında Haneke’nin filmlerini, ilk bakışta geleneksel ticari film (birinci sinema) yapımlarını andıran ancak sadece bu benzerlikten yararlanan filmler olarak nitelendirmek mümkündür. Ancak şu tespit de oldukça önemlidir: Haneke her filminde farklı yabancılaştırıcı özelliklerden yararlanır. ‘Ölümcül Oyunlar’ ile ‘Kurdun Günü’ (“Time of the Wolf”, 2003) ya da ‘Bilinmeyen Kod’ ile ‘Saklı’ (“Hidden”, 2005) arasındaki tek ortak nokta, bu filmlerin sözü edilen geleneksel film anlatısını kullanır gibi görünürken, bu yapıyı kırmaya çalışmalarıdır. Örneğin yönetmenin burjuva sınıfının dünyayı yönetme ya da düşünme biçiminin iflas edişini konu ettiği filmi ‘Kurdun Günü’, tür olarak sonu heyecanla beklenen bir felaket filmi gibi başlasa da, kısa bir süre sonra giderek can sıkıcı bir film haline gelir ki yönetmenin bunu uzun, durağan çekimler ve kısa diyaloglar ile sağladığı görülür. Film ilerledikçe filmin nasıl biteceği artık önemsizleşir. Bu nedenle seyircinin yapması gereken tek şey, oldukça az olan diyaloglar ile bezenen sahneleri çözümlemeye çaba sarf etmektir. Çünkü bu film de tıpkı öbürleri gibi asla alışık olunan biçimde bitmeyecektir.



“Saklı”, 2005

Benzer cümleler ‘Saklı’ için de kurulabilir. Bu film de ilk bakışta, bir gerilim filmi izlenimi yaratır. Kapıya bırakılan ya da işyerine yollanan her video-kaset, bu tür filmlere özgü öykülerde sonunda çözülmesi beklenen

birer düğümdür. İyiyle kötünün kesin bir biçimde birbirinden ayrıldığı, filmde de ortaya çıkan rahatsız edici sapkınlıkların peşinen suçlandığı ve cezalandırılmasının beklendiği bu tür filmlerin aksine, atılan düğümlerle büyük bir tarihin tartışmaya açıldığı görülür. Her bir videokaset, Paul Eluard'ın 'Acıların Başkenti' dediği Paris'in kanlı geçmişine yapılan bir yolculuğa dönüşür. Sanatı, edebiyatı ve siyaseti günlük yaşamının vazgeçilmez bir parçası haline getirerek vicdanını rahatlatmaya çalışan entelektüel bir adamın (Georges) sahte burjuva dünyası, videonun yapay gerçekliği içinde altüst olur. Sıradan günlük yaşamın kayıt altına alınması, sadece bir adamın geçmişi ile hesaplaşması değildir. Kayıt altına alınan aynı zamanda o geçmiş ile kurulmuş bugünün modern dünyasının yapaylığıdır. Bu yüzden filmde çoğu zaman neyin gerçek neyin kayıt olduğu birbirine karışır. Videokaset ve bu kasetlerle yollanan resimler, geleneksel film dilinde akışın, heyecanla devamı için birer düğüm olarak kullanılıp, failin bulunmasına yönelik birer ipucu olarak görülebilecekken, bu filmde Haneke'nin söylediği gibi felsefi bir tartışmanın[7] dayanağı haline gelir. Video kayıtları gibi tür filmlerine özgü geleneksel akışı bozan başka biçemsel bileşenleri de göz ardı etmemek gerekir. Rüyalar, videokasetlerin faili sanılan adamın (Majid'in) boğazını kesişi, Majid'in oğlunun Georges ile yaptığı 'anlamsız/ sonuçsuz' tartışma gibi daha birçok bileşen, geleneksel film akışını bozma girişimidir.



"Saklı", 2005

Lukács'ın tarihsel roman ile ilgili övgüleri hemen herkesçe bilinir. Kuramcı, tarihsel roman ile neyi kastettiğini, 'Tarihsel Roman', 'Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı', 'Avrupa Gerçekçiliği' ve 'Avrupa Edebiyatı ve

Varoluşçuluk' gibi kitaplarında örnekleriyle anlatır ve bu kitaplarda, tarihsel romana özgü iki temel özelliğin öne çıktığı görülür. Lukács, 'bütünlük' ve 'tipiklik' gibi kavramların tarihsel bir roman için vazgeçilmez bir çerçeve olduğuna ve Balzac, Flaubert, Zola, Tolstoy ve Stendhal gibi birçok romancının bu biçemsel zorunlulukları yerine getirme becerileri ile çağdaş romancılara örnek olabileceğine dikkat çeker. Bu, romanda üretim ilişkilerinin küçük bir evreninin yaratılarak, bu ilişkileri temsil eden karakterin kendi sınıfsal aidiyetleri ile birlikte resmedilebilmesidir. Lukács, çağdaş romanı, tarihsel romanın yolunu tutmayıp, modern dönemin yeni sanatsal yönelimlerinin etkisinde kalması nedeniyle de eleştirir. Çağdaş romanın, kimi örnekleri ile Lukács'ın övgüsünü almış olsa da tarihsel romana ait anlatım özelliklerinin artık miladını doldurduğu ve eleştirel yeteneğini yitirmiş olduğu için farklı anlatım yollarına başvurması anlaşılabilir bir tercihtir.[8]



"Beyaz Bant", 2009

Sinemada da tarihsel romana özgü özellikleri içinde barındıran filmler görmek mümkündür[9]; ancak tıpkı çağdaş romancıların yaptığı gibi yeni anlatım olanakları peşine düşen örnekler daha çoktur. Ancak tarihsel romanın özelliklerini kullanırken, farklı tekniklerle bu romana ait anlatım akışını bozan yönetmen oldukça azdır ve Haneke bunlardan sadece biridir. Haneke, 'Beyaz Bant' ("The White Ribbon", 2009) filminde kimi yabancılaştırıcı Brechtyen dokunuşlara başvurarak, tarihsel roman gibi görünen filmini, çeşitli insan yaşantılarının iç yüzüne doğru yöneltir. Birinci Dünya Savaşının hemen öncesinde küçük bir Alman kasabasında yaşananlar, Lukács'ın övdüğü tarihsel romanın bütünlük ve tipiklik

özelliklerini de içinde barındıran garip bir öyküye dönüşür. Sınıfsal temsiller, iç dünyalarının karmaşıklığı ile sunulur. Anlatıcının yönlendirmelerinin, öykünün gidişatını anlamayı kolaylaştıracağı yerde zorlaştırması oldukça anlaşılmazdır. Sonunda ne anlatıldığı sorulduğunda, sıradan bir seyircinin 'hiçbir şey' demesinin oldukça olası olduğu bu filmde, geleneksel akışın işine yarayacak sıradışı birçok olay, ezeli ve ebedi değişmez insana özgü yaşantıları göstermeyi kolaylaştırmak için vardır. Bütün bunlar ile Haneke, Lukács'ın kendini modern ümitsizliğin bataklığından kurtarmak için büyük uğraşlarla tasarladığı çözüme uygun olduğu için övdüğü tarihsel roman bi-çemini, en az onun kadar uğraşarak parçalara ayırmakta ve işe yaramaz kılmaktadır.

Schubert'in başrolde olduğu bir başka Haneke filmi, Aşk'tır ("Amour", 2012). Hatta filmde, sinemaseverlerin, Krzysztof Kieslowski'nin 'Kırmızı' ("Rouge", 1994) filminden tanıdığı Fransız aktör Jean-Louis Trintignant'ın (Georges) ve Alain Resnais'ın 'Hiroşima Sevgilim' ("Hiroshima Mon Amour", 1959) filminden tanıdığı Fransız aktris Emmanuelle Riva'nın (Anne) Schubert'e eşlik ettiği bile söylenebilir. 'Aşk', tıpkı gerçek yaşamdaki gibi gerçek ile gerçekçiliğin, düş ile anının birbiriyle pürüzsüzce kaynaştığı bir öyküye sahiptir ve bu yönüyle de seyirciye, 'Impromptus'un hissettirdiğine benzer şeyler hissettirir.

'Impromptus', 19. yüzyılda hazırlıksız, doğaçlama ya da bir anda ortaya çıkmış izlenimi verecek şekilde bestelenen piyano parçaları için kullanılan bir kavramdır.[10] Hazırlıksızlık, doğaçlama ve bir anda ortaya çıkış gibi kavramların, bütün hayatın rasyonel bir şekilde düzenlendiği Batı'nın herhangi bir başkentinde kabul edilmesi ise mümkün değildir. Filmin biçemini var eden de bu diyalektik karşıtlıktır. Haneke, Schubert'in 19. yüzyılda bestesiyle yaptığını, 21. yüzyılda filmiyle yapmaktadır. Modern yaşamın kabul edilemez olarak gördüğü şey, Haneke tarafından doğal ve kaçınılmaz bir son olarak gösterilir. Schubert'in rasyonel tonel düzenlemelerle hissettirmeye çalıştığı duygusal karmaşa ve insani belirsizliği, Haneke rasyonel gerekliliklere uygun neden sonuç ilişkileri ile örülmüş sahne ve sekanslarla hissettirmeye çalışır. Aşk gibi ölümün de, bütün rasyonel düzenlemelere rağmen var olduğunu söylemeye çalışırken, basit temsiller, iki kişilik bir yaşam ve küçük bir ev yeterli olur. Bu evde

olan biten her şey; özellikle orta sınıfa ait yaşama biçimi, belirli bir düzen içinde, ağırbaşlı ve seviyeli ilişkiler içinde gösterilir.



"Aşk", 2012

Örneğin Georges ve Anne arasındaki aşkta bu ağırbaşlılığın izlerini sürmek mümkündür. Hatta bu ağırbaşlı yaşam biçiminin aniden ortaya çıkan, beklenmeyen, hazırlıksız yakalanılan bir hastalık karşısında bile sürdürüldüğü görülür. Ancak orta sınıfın sürdürmeye çalıştığı rasyonel ve ağırbaşlı yaşam biçimi, hastalık ve ölüm karşısında çaresiz kalır. Çünkü rasyonel tasarılar ile gerçeklik arasında büyük bir fark vardır. Anne'in Georges'a, *"tasarıların ve gerçekliğin nadiren birbiriyle örtüştüğünü"* ("Amour", 2012) söylemesinin nedeni de belki budur. Belki de bu yüzden tıpkı Impromptus'da olduğu gibi, bu filmin de geleneksel film akışına ait tek bir duygusal yönelimi yoktur. Yaşanan hayal kırıklıklarını yansıtan farkı duyguların, geleneksel film akışına ait neden sonuç ilişkisi içinde bir araya getirilmesi söz konusudur ki Schubert'in 'Impromptus' ile yaptığı da budur: Tek bir temanın olmayışı, birden fazla duygunun farklı fragmanlarla anlatılıyor ve sonucun, belirli bir duygusal yönelime izin vermiyor olması, filmi anlamak için de oldukça önemlidir ve film yakından incelendiğinde Haneke'nin de Schubert gibi şiirsel olan ile dramatik olanı bir araya getirebildiği görülür:

> "Schubert'in Impromptus'u formların, anahtarların ve tempo göstergelerinin çeşitliliğine sahip olan geniş bir duygusal çeşitliliği dışa vurur... Schubert'in Impromptus'undaki konular,

> çarpıcı bir dizi duygu durumunu ve dramatik çağrışımı kapsar... Bununla birlikte Schubert'in 'Impromptus' ile değişik ses ve ifade biçimine yaptığı en önemli katkı, zamanının en etkileyici ve yaratıcı bestekârı olarak drama duygusu ile lirizmi pürüzsüz bir şekilde bir araya getirebildiği gerçeği olabilir." (Uchino, 2007: 30, 31)

Haneke filmlerinin biçemsel yönelimleri ile ilgili söylenenler, filmlerin içeriklerinin incelenmesini de gerekli kılmaktadır. Çünkü biçemsel yönelimler, aslında neyin nasıl söylendiği ile ilgilidir. Haneke'nin ne söylemek istediğini, daha doğrusu filmlerin biçemsel yönelimleri incelenirken de zaman zaman değinmek zorunda kalınan modern hayal kırıklıkları ile söylediklerini, sosyal bilimler eliyle ve uzmanlık alanlarının sınırlarını zorlayarak anlamaya çalışmakta da yarar vardır ki ortaya çıkan sonuçlar, filmlerin biçemsel yönelimlerini daha iyi anlamayı kolaylaştırsın.

Modern Hayal Kırıklıkları: Haneke filmlerinde içeriği tartışırken...

Christopher Sharrett, Haneke ile yaptığı ve 'Bilinen Dünya başlığını attığı röportajına, *"Haneke filmleri, değişik düzeylerde modern toplumun hayal kırıklıklarım belgelemektedir"* (Sharrett, 2003: l)[11] cümlesi ile başlar. Kuşkusuz, bu belgeleme çabasının yeni ve Haneke'ye özgü olduğunu söylemek oldukça zordur. Özellikle benzer sınıfsal aidiyetlerine rağmen tıpkı Haneke gibi birçok sanatçı, yaşadığı çağın hayal kırıklıkları üzerine söz söyleme gereği duymuştur. Modern toplumun başarısızlıkları ve hayal kırıklıkları ile ilgili, şimdiye kadar neredeyse söylenmemiş söz kalmamış gibidir. Ancak bir başarısızlıktan ya da hayal kırıklıklarından söz edilecekse eğer başarısızlığın ve hayal kırıklıklarının mekân ve zaman aidiyetliklerine de dikkat edilmesi gerekir. Kısaca hangi modern toplumdan söz ediliyorsa, söz konusu olanın da o modern toplumun başarısızlıkları ve hayal kırıklıkları olduğu göz ardı edilmemelidir. Örneğin romantiklerin başkaldırdıkları ve içinden çıktıkları toplumsal düzen ile Jean L. Godard'ın filmleriyle betimlediği ve eleştirdiği toplumsal düzenin aynı olduğunu söylemek mümkün değildir.

Haneke filmlerini eleştirirken de, bu filmlerin zamansal ve mekânsal aidiyetlikleri önemsenmelidir. Ernst Fischer'in söylediği gibi yeni biçimlerin eninde sonunda yeni özlerce belirlendiği düşünülüyorsa eğer, Haneke filmlerindeki yeni biçemi anlamanın yollarından biri de, onu belirleyen özü iyi tespit edebilmektir. Çünkü

> "Sanat alanından belirli bir yapıtı, akımı ya da dönemi çözümleyebileceğimiz zaman, önyargılardan sakınmamız gerekir. Ama sanat tarihinin genel görünüşünü bir bütün olarak ele aldığımız zaman, sanatta öz ve biçim değişmelerinin, eninde sonunda, toplumsal ve ekonomik değişmelerin sonucu olduğunu görmeden edemeyiz... Yeni bir özün zaman zaman eski biçimlerle dile getirildiğine rastlanır; ama yeni özün eski kalıpları parçalamasına ortaya çıkıp yeni biçimler yarattığı da görülür." (Fischer, 2010: 139)

Milan Kundera 'Roman Sanatı' kitabında, insanı hayal kırıklıklarının derin kuyularına iten, onu tıpkı doğa gibi uzmanlaşılmış bilimsel disiplinlerin içinde unutarak bir nesne haline getiren modern çağın, aynı

zamanda romanın doğuşuna hizmet ederek kendini affettirdiğini ima eder (Kundera, 2005: 15-18). Böyle bakıldığında, edebiyatta, romantiklerden varoluşçulara; sinemada da, Dadaistlerden Yeni Gerçekçilere sanat mecraları, dile getirdikleri hayal kırıklıkları ile ne kadar modern çağa aitseler; Hitler ve atom bombası da yarattığı hayal kırıklıkları ile o kadar modern çağa aittir ve sözü edilen sanat mecralarına ait eserlerin yaşanılan gerçeklikle teması ne kadar yapaysa, Hitler ve atom bombasının da o kadar gerçektir. Haneke filmlerinin biçemsel yönelimi de bu karşıtlıkla ilgileniyor görünmektedir. Kullanılan yabancılaştırıcı bütün bileşenler, aynı zamanda sanatın yaşanılan gerçeklik karşısındaki 'yapaylığına' ve 'güçsüzlüğüne' birer gönderme gibidir. Buradaki temel soru ise Haneke filmlerinde konu edilen gerçekliğin ne olduğudur.

Öncelikle modern çağı, değişen üretim biçimi ve ona özgü ilişkiler ağı içerisinde tanımlamak gerekir. Toprağa bağlı feodal üretim biçimi ve ona özgü üretim ilişkilerinin, ardıl tarihsel zorunlulukların sonucu kapitalizme doğru evrildiği ve kapitalizmin, modern çağın doğuşunda, yeni bir üretim biçimi olarak üstüne düşen görevi fazlasıyla yerine getirdiğini söylemek mümkündür. 'Kusursuz' işleyişini, modern bilimin gelişmesine borçlu olan kapitalizm aynı zamanda, bu bilimin sürekli yeniden üretilmesini sağlayan tarihsel bir yönelim olarak nitelendirilirse eğer, modernizmin hayal kırıklıklarının da bu yönelimle ilişkisini kurmak kolaylaşır.

İkinci olarak ise modern çağ tanımlanırken kapitalist üretim biçimi ve ilişkileri ile bu ilişkileri doğuran ve bu ilişkiler sayesinde kendini sürekli yeniden üreten bilimsel düşünüş arasındaki yakın ilişki de unutulmamalıdır. 'Rasyonalite' olarak adlandırılan bu düşünüş, fiziki ve toplumsal çevreyi belirsizlikten arındırmak, kontrol edilebilir hale getirmek ve mümkün olduğunca kusursuz bir şekilde işlemesi için bunları meta üretim sürecinin emrine vermek üzere çalışır. Meta üretim sürecinin, yani kapitalizmin kusursuzluğu işbölümüne dayanır ve bu işbölümü de tıpkı bilime olduğu gibi hayatın her alanına dayatılır. Örgensel her çalışma ve yaşam süreci, parçalanıp öğelerine ayrılır ve böylelikle, yapay olarak birbirinden kopuk hale getirilen parçalar, bu parçalarla ruhsal ve fiziksel düzeyde uyumlu hale sokulmuş uzmanlar aracılığıyla en akılcı bir şekilde işletilir (Lukács, 1998: 182). Belirli işlerin birbirinden kopuk hale getirilerek rasyonelleştirilmesi

ve yalnızlaştırılması, sonunda, o işleri ister istemez özerk bir duruma iter. Bu da onların toplumsal bütünün bir parçası olmaktan çok uzak, kendi başlarına kendi özgül yasalarının mantığına göre gelişmesi ve işlemesi anlamına gelir (1998:183,184).

İşbölümü sonunda ortaya çıkan parçalanmışlık öyle bir hal alır ki insana, her şey, onun emek ve yeteneğinden yoksun kendi kendine işliyormuş gibi gelir (1998:60). Bunun ilk sonucu olarak gösterilebilecek hayati durum yabancılaşmadır ve yabancılaşma, modern çağın ilk hayal kırıklığı olarak da gösterilebilir. Çünkü sadece ihtiyaç duyulan uzvuyla meta üretim sürecine dâhil edildiği için kendi bedenine; ihtiyaç duyulan uzvu nedeniyle makinenin bir parçası ve rekabet etmesi gereken bir yabancı olarak görüldüğü için ötekine; meta üretim sürecinin belirli bir alanına dâhil edildiği ve bunun bilgisi dışında bilgi edinmeye gücü yetmediği için de (aşırı yorgunluk, parasal ve zaman yokluğu nedeniyle), bu sürecin ve tabi ki fiziki ve toplumsal çevrenin bütününe yabancılaşan insan artık, zorla dâhil edildiği meta üretim sürecinin gerektirdiği fiziki ihtiyaçlarını en az düzeyde karşılamaktan başka bir şey yapamaz haldedir. Modern bilimin ya da bu bilimi koşullandıran rasyonel düşünüşün, meta üretim sürecinin gereklilikleri için insana, beygir gibi çalışmasını sağlayacak kadar kazanmak zorunda olduğunu önermesi ve çalışmadığı zamanlar onu bir insan olarak görmeyerek, böyle düşünmeyi yine rasyonalitenin etkisinde şekillenen, hukuka, tıbba, dine, istatistiğe, politikaya ve yoksullar evine bırakması (Marx, 2009: 25) ise oldukça ilginçtir.

Asıl sorun ise modern çağın, onu tanımlayan bileşenlerinin neden olduğu, sözü edilen yabancılaşmanın çok ötesinde ve sadece işçi sınıfında değil; insanlığın bütününde yol açtığı hayal kırıklıklarıdır.

Bunlardan ilki, meta üretim sürecinin gerekli kıldığı işbölümünde kendine ait zorunlu alana sıkıştırılan insanın Kundera'nın söylediği gibi, bilgide ilerledikçe dünyanın bütününü de kendini de gözden kaçırması ve giderek varlığın unutuluşu denilen şeyin içinde kaybolmasıdır (Kundera, 2005; 15, 16). İkinci olarak rasyonel tahakküme boyun eğerek, kendine dayatılan alanın düşünme biçiminin dışında var olabilecek düşünme yetisini giderek yitirmesi, hayatın öbür alanları ve yapay olarak bölünmüş bu alanların bütünü konusunda deneyim yoksunu hale gelmesidir. Üçüncüsü, ait olduğu ve onu giderek daha da sığ hale getiren sınırlı deneyim alanının

gerektirdiği ahlaki zorunluluklara uymasına rağmen, kendisine cevap vermeyen uygarlığın karşısında suçlu ilan edilerek vicdani olarak baskı altına alınması ve bunun sonunda nevrotik huzursuzluklar yaşayarak uygarlığı tehdit eder hale gelmesidir. Son olarak ise zaten ulaşılması mümkün olmayan mutluluk adresinin yerinin haritada sürekli değiştirilmesi ve sürekli değişen bu adrese ulaşamamaktan da sorumlu tutulmasıdır.

Bu tür konularla uğraşan hemen herkes Freud'un 'Uygarlığın Huzursuzluğu' kitabını bilir. Bireydeki ve uygarlıktaki huzursuzlukların, birey ile uygarlığın gelişimi arasındaki benzerlik ile açıklanmaya çalışıldığı bu kitapta, insanın değişmez nihai amacının, mutluluk ve haz arayışı olduğu söylenir. Ayrıca bu amacının biri olumlu, öbürü de olumsuz iki hedefi vardır: acı ve keyifsizlik veren şeylerin yokluğu; ikincisi de yoğun haz duygularının varlığı. Ancak Freud a göre bu isteklerin hayata geçmesi neredeyse imkânsızdır. Evrenin bütün oluşumları insanın mutluluk arayışına ve onunla yakından ilişkili haz isteğine karşıdır. Dolayısıyla mutsuzluk duymak daha kolaydır ve acı, insanı üç yönden kuşatır: *"Kaderi çöküş ve yok oluş olan, uyarı işaretleri olarak ağrı ve kaygıdan da yoksun kalmayan kendi vücudumuz; karşı durulmaz, acımasız, yıkıcı güçlerle bizi mahveden dış dünya ve son olarak da öbür insanlarla ilişkilerimiz."* (Freud, 2004: 36,37)

Zaman ve mekân kontrolünü giderek artıran ve kendi uzuvlarını tamamlayan teknik buluşlar ve özellikle bu buluşlara öncülük eden rasyonel düşünüş sayesinde tıpkı tanrı gibi mutlak güç ve bilgi idealine ulaşmış gibi görünse de bu benzeyişin, insana mutluluk getirdiğini söylemek zordur (Freud, 2004: 50). Özellikle öbür insanlarla ilişkilerinin ya da kendi kurduğu toplumsal düzenin ideallerinin gereklilikleri doğrultusunda gerçekleştirdikleri ve feda ettikleri, ne kendi vücudunun yok oluşu ne de doğanın acımasızlığı karşısında insanı güçlü kılabilmiştir. Aksine modern uygarlıkla birlikte ortaya çıkan ve sürekli yeniden üretilen toplumsal ideallerin, bu güçsüzlüğünü saklamaya yönelik çabasının ve isteklerinin, insanı giderek daha güçsüz ve mutsuz hale getirdiği bile söylenebilir. Freud'un toplumun kendi idealleri uyarınca insana dayattığı engellemelerin çekilmez hale gelmesinin onu nevrotikleştirdiğinin saptandığını söylemesi de (2004: 46,47) bu anlamda oldukça önemlidir.

İnsanın sahip olduğu yaşam enerjisinin (cinsel enerji/libido), yüceltilme yoluyla belirli alanlara kaydırılarak uygarlığın gelişimi için kullanılması, bu içgüdünün bütünüyle tatmin edilebildiği anlamına gelmez. Aynı zamanda toplumun kendi idealleri doğrultusunda insanlığa dayattığı engellerden söz ederken, bu ideallerin yine aynı insanlık tarafından şekillendirildiğini gözden kaçırmamak gerekir. Ancak bunun oldukça geçerli bir nedeni olduğu da bilinmelidir. Bu anlamda toplumun kuruluşu ya da insanlar arası ilişkilerin düzenlenmesi insanın sözü edilen temel içgüdüsünü tatmin etmeye yönelik güvenli bir ortamı yaratma çabasının bir ürünüdür (2004: 54, 55). Çünkü

> "Böyle bir çaba olmazsa bu ilişkiler bireyin keyfi iradesine kalmıştır; yani fiziksel açıdan daha güçlü olan birey, bu işi kendi çıkarlarına ve içgüdüsel itkilerine uygun olarak halledecektir. Bu kişinin kendisinden güçlü bir başka bireye çatması bir şey değiştirmez. İnsanların birlikte yaşaması ancak tek tek her bireyden daha güçlü bir çoğunluğun bir araya gelmesi ve tek tek her bireyin karşısına bir bütün olarak çıkması ile mümkün olur. Bu topluluğun gücü, 'kaba kuvvet" olarak damgalanan bireyin gücü karşısına 'hak' olarak çıkar. Bireyin gücünün yerine topluluğun gücünün geçirilmesi uygarlık açısından belirleyici adımdır. Bu topluluğun özünü -tek başına birey, tatmin olanaklarını kısıtlayan hiçbir şey tanımazken- topluluk üyelerinin kendi tatmin olanaklarının sınırlandırması oluşturur. Demek ki uygarlığın ilk talebi adalettir; yani bir kez kurulmuş olan hukuk düzeninin, bir daha tek bir bireyin yararına bozulmayacağının garantisidir." (2004: 53)

İnsanlığın rasyonel düşünüşe ve meta üretim sürecinin gerekliliklerine inanarak boyun eğmesinin nedeninin de bu adalet talebi olduğu söylenebilir; yani modern uygarlığın *"bir gün, herkesin yeterli imkânlardan yararlanacağı ve hiç kimsenin başkalarının sahip olmadığı imtiyazlara sahip olmayacağı bir toplumsal düzen kurmayı vaat etmesidir."* (Wallerstein, 2003: 154) Ancak modern uygarlığın yarattığı hayal kırıklıkları, sadece bu vaadin, söylenildiği gibi özellikle çalışanlar için gerçekleşmemiş olmasıyla ilişkili değildir; bunun çok daha ötesinde bir gerçeklik söz konusudur. Bu gerçeklik bütün bilgisine ve uygarlık adına

feda ettiklerine rağmen insanlığın içine düştüğü boşluk ile ilgilidir: Meta üretim süreci için gerekli olan ve herkesi, belirlediği uzmanlık alanlarına hapseden rasyonel düşünüşün insanlığa, varlığını unutturmasıdır. Varlığın unutuluşu, Max Weber'in 'demirkafes' ve 'bürokrasi' metaforu ile açıkladığı büyük düzeneğin içine hapsedilen insanlığın, kendini feda ederek, toplumun bütüncül mutluluğu adına çalıştığını zannederken, sadece bu kafesin işleyişi adına çalışır hale gelmesidir. Öyle ki bu düşünüş, sonunda, bütünün işleyişinin değişmez ve bilinemez bir döngü olarak kabul edildiği; kendi işlediği cinayeti dahi üstünün emrine itaatle açıklayan ve yapılanı doğru kabul eden, kendi ahlakını yaratabilmiştir:

> "Bir kurumun üyelerinin, otorite sahibi kişiye itaat ederken, o kişiye bir birey olarak itaat yükümlülüğünde bulunmadıkları, kişilerden ayrı olarak düzene uymakta oldukları savunulmaktadır. Buna göre, ancak düzen gereğince güç sahibine tanınmış olan ve sınırları rasyonel olarak belirlenmiş alan içinde kendisine boyun eğilmesi bir yükümlülük haline gelmektedir." (Weber, 2006: 45)

Weber'in 'Ekonomi ve Toplum' kitabında çeşitli eylem tiplerinden ve bu eylem tiplerinin toplumsal ya da ekonomik olarak nasıl şekillendiğinden söz ederken anlattıklarını; meta üretim sürecinin ve onun düşünüş biçiminin yarattığı ahlaki değer 'standartları' açısından yeniden düşünmekte yarar vardır. Weber, toplumsal eylem tiplerinden söz ederken özellikle iki eylem tipini öne çıkarır. Bunlar, araçsal rasyonel eylem ile değer rasyonel eylemdir. Bakıldığında ikinci eylem tipi, *"görev, şeref, güzellik arayışı, dini bir çağrı, kişisel bağlılık ya da neden ibaret olursa olsun bir 'davanın' önemi tarafından dayatılır gözüken inançlarını, kendisine olası bedelleri ne olursa olsun uygulamaya koyan insanların"*, koşulsuz eylemleri olarak nitelenir ve araçsal rasyonellik açısından akıldışıdır (irrasyonel) (Weber, 2012: 133, 134). Oysa eylemin, değer rasyonelliğe ait duygusal ve geleneksel güdülerle gerçekleşmesinin mümkün olmadığı araçsal rasyonel eylemde hemen her şey, kişinin hesaplanan ve öbür kişiler ile toplum tarafından beklenen, kendi hedeflerine ulaşabilmesi için kullanılan araçlar olarak görülür. Burada amaç oldukça önemlidir ki amaca ulaştırabilecek her şey rasyonel olarak değerlendirilen araçlar olarak belirir (2012:134). Bu toplumsal eylem tipiyle, Weber'in ekonomik olarak tanımladığı biçimsel

rasyonel eylem tipi arasında bir koşutluk kurmak mümkündür. Hatta kişiyi bağlayan çeşitli koşulsuz emirleri ve talepleri içeren değer rasyonelliği ile biçimsel rasyonalite arasında da bir ilişki kurulabilir. Çünkü koşulsuz da olsa herhangi bir güdü ile gerçekleştirilen eylemler de, bu eylemleri talep eden ya da emreden düzenleyicinin amaçları doğrultusunda biçimsel rasyonalitenin gerektirdiği şekilde ve aciliyet sırasına göre düzenlenebilir (Weber, 2012:133, 134, 200). Dolayısıyla burada, düzenleyicinin tasarladığı ölçeğe göre marjinal fayda söz konusu edilebilir. Sonuçta meta üretim süreci açısından marjinal fayda, kişinin ait olduğu uzmanlık alanı doğrultusunda kendinden istenenleri gereğince yerine getirmesi halinde, kendini gerçekleştirebilmesi için ona sağlanacak olanaklar ile ilgili olabilir. Öyleyse kişi, kendini gerçekleştirebileceği uygun olanakların sağlanması; yani adil bir toplumsal düzen adına her eyleminin hesaplanabilir olduğu ve rakamsal ya da parasal karşılıkla ölçüldüğü biçimsel rasyonel eylemler düzeneği içinde; ahlaki ve toplumsal olarak da araçsal rasyonelliğin demirkafesi içinde eylemeye itilecektir. İster demokratik ister otoriter isterse de totaliter rejimler, hangisi olursa olsun toplumsal olarak eylemlerin ahlaki dayanakları, sonuçta araçsal; ekonomik dayanakları da biçimsel rasyonalitenin gerektirdiği hale bürünecektir. Burada asıl gerçekleşecek olan ise mutluluk talebi yerine, neyin marjinal olarak faydalı olacağına karar veren ve bu doğrultuda toplumsal düzeni tasarlayanların istekleri ve hatta kendi kontrollerinden de çıkan ve herkesi kendine bağımlı kılan meta üretim sürecinin zorunluluklarıdır. Bu tam olarak rasyonel düşüncenin esas amaç haline geldiği ve herkesin bu düşünüşün esiri olarak hiçbir şekilde mutlu olamadığı ve varlığın unutulduğu bir uygarlığın var edildiği anlamına gelir. Bir kapitalist için sınırsız sermaye birikimi güdüsü bile varlığın unutuluşu ile ilgili zorunlu, sonsuz ve amaçsız eylemler dizisini gerektirir: *"İflas, kapitalist sistemin acımasız bir temizlik malzemesi olmuş, tüm iktisadi aktörleri durmadan şu veya bu ölçüde, çok çiğnenmiş yolları izlemeye zorlamış, kolektif olarak gitgide daha çok sermaye birikmesini sağlayan yönde davranmaları için baskı yapmıştır."* (Wallerstein, 2006:16)

İşçi, memur ya da kapitalist kişilerin, statüsü her ne olursa olsun meta üretim sürecinin işleyişi adına, kendine ait alan içerisinde uyulması gereken rasyonel kurallar bütünüyle çepeçevre sarılması durumu, varlığın unutuluşu kadar ve bu unutuluşu hızlandırma eğilimi taşıyan başka bir sorunu daha

yaratır. Sadece kendi kendisinin işleyişini sonsuz ve mükemmel kılmak üzere çalışan meta üretim sürecinin ve onu koşullandıran rasyonel düşünüşün, kişileri, kendi alanları içine hapsederek, o alan dışındaki bütün fiziki ve toplumsal çevre hakkında; hatta bizzat meta üretim sürenin bütünü ve tabi ki kendi dünyasının zorunlulukları konusunda deneyim yoksunu hale getirmesi de önemli bir hayal kırıklığıdır. Bu durum düzeni ve boyun eğmeyi, dünyayı boyunduruğu altına alırken öğrenen benliğin, kısa sürede hakikat ile düzenleyici düşünceyi tümüyle bir tutar hale gelmesiyle[12] ilgilidir ve sadece işçi ya da fiziki emeğini satarak para kazanan öbür çalışanlar için değil, bütün insanlığa sirayet etmiştir. Mitosla aydınlanma arasında bir koşutluk kurarak, modern dünyanın hayal kırıklıklarını dile getirmeye çalışan Adorno'nun ve Horkheimer'm söyledikleri, bu noktada oldukça önemlidir:

> "Durdurulamaz ilerlemenin laneti durdurulamaz gerilemedir... Bu yalnızca duyusal dünyanın cismani yakınlığa dayalı deneyime ilişkin bir gerileme değildir; aynı zamanda duyusal deneyimi boyunduruğu altına almak için kendini ondan ayıran başına buyruk anlığı da etkiler. Anlıksal işlevin birleştirilmesi sayesinde duyular üzerindeki egemenliğin gerçekleştirilmesi, düşünmenin görüş birliği üretmek için bir kenara çekilmesi; düşünmenin yanı sıra deneyimin de fakirleşmesi anlamına gelir. Düşünme ve deneyimin birbirinden ayrılması her ikisini de sakat bırakır. Küçük olanın güdümlenmesinden fazlası söz konusu olunca, kurnaz Odysseus'tan günümüzün naif genel müdürlerine dek tüm efendilerin iyice belledikleri gibi düşünmenin örgütlenme ve yönetimle sınırlanması, yukarıdakileri etkisi altına alan bir kısıtlanmışlığı da beraberinde getirir... Mitostan bu yana itaatkâr proletaryanın payına bir tek sağır kulakların düşmesi, komutayı elinde tutan durağanlığından daha iyi değildir. Toplumun meyve misali aşırı olgunluğu, varlığını hükmedenlerin hamlığına borçludur. Üretim sistemine gerektiği gibi hizmet edebilmesi için insan bedenini çoktan kendine uygun hale getirmiş olan toplumsal, ekonomik ve bilimsel aygıt ne kadar karmaşık ve hassas hale gelirse, bedenin muktedir olduğu yaşamlar o oranda

> fakirleşir. Niteliklerin elenip işlevlere çevrilmesi, bilime dayalı rasyonelleştirilmiş çalışma biçimleri yoluyla halkların deneyim dünyasına yayılır ve bu deneyim dünyasının amfibilerinkine benzetme eğilimi gösterir. Kitlelerin bugünkü gerileyişi duyulmamış olanı kendi kulaklarıyla işitme, dokunulmamış olana kendi elleriyle dokunma becerisinden yoksun olmalıdır; yenik düşmüş her bir söylenceselin yerini alan, yeni bir körlük biçimidir." (Adorno ve Horkheimer, 2010: 58, 59)

Adorno'nun ve Horkheimer'in çok önceleri saptadığı modern dünyaya özgü deneyim yoksunluğu halini, Zygmunt Bauman, akışkan modern dünyanın ve onun dayattığı yeni yaşam biçiminin çok daha hızlı bir şekilde artırdığını söyler. Çünkü yeni yaşam biçimi, yeni nesillere, deneyim edinmek yerine, uçucu mutluluğu ve hazzı yakalamak üzere sürekli deneyim toplamayı mecbur kılar, insan yaşamı bir sanat eseri ise eğer

> "Geçmiş kuşaklar muhtemelen kalıcı değerlere sahip, ebedi, zamanın akışına ve kaderin cilvesine karşı direngen olan bir şeyler düşünecektir. Eski ustaların alışkanlıklarını izleyerek, ilk fırça darbelerini uygulamadan önce tuvallerini kılı kırk yararak kullanıma hazırlayacak ve boya katmanlarının kurudukça çatlamayacağını ve ebediyen olmasa da, yıllarca renklerindeki canlılığı koruyacağını garantiye almak için çözücüleri de aynı dikkatle seçecektir... Daha genç kuşaklar ise, şu andaki ünlü sanatçıların pratiklerini 'happeningleri' ve 'enstalasyonları' taklit etmelerini sağlayacak hünerler ve örnekler bulmaya çalışacaktır... Gençler, sanat yapıtlarını, odalarındaki duvar kâğıtlarının üzerlerine yapıştırdıkları posterlere ve diğer afişlerle ilişkilendiriyor da olabilir. Afişlerin, tıpkı duvar kâğıtları gibi, sonsuza kadar odalarını süsleyemeyeceğini bilirler. Er geç yeni idollerin suretine yer açmak için duvardan sökülerek 'güncellenmeleri' gerekecektir." (Bauman, 2013: 86, 87)

Sonuçta temel hayati deneyimleri edinmekten bile mahrum bırakan modern sürecin, yaşam alanlarının çok ötesine taşıyarak uzmanlara devrettiği, hastalık, yaşlılık ve ölüm gibi durumlar ve yas tutma ile yine

uzmanlara devrettiği, bazı günlük yaşam uygulamaları karşısında, insanlığı çaresiz bıraktığı söylenebilir.

> “Ölüm, ölmek ve yas tutmak artık günlük yaşamla bütünlük içinde değildir; ölüm, önce tıp kurumlarında bir alt-bölüm haline getirilerek tecrit edilmiş bir alana, sonra da bu konuda uzman kurumlara -bakımevlerine- taşınmıştır. Yas, bu yüzyılın büyük kısmında düzensiz biçimde ‘sürüklenmiş’, yas tutmayla ilgili yerleşik toplumsal kuralların geçerliliğini kaybedişinin ardından da yavaş, nispeten yalıtılmış bireylere rehberlik edecek profesyonel ‘uzman sistemler’ çıkmaya başlamıştır.” (Craib, 2006: 28, 29)

Üçüncü hayal kırıklığı ise sözü edildiği gibi modern sürecin, kendini gerçekleştirebileceği, mutluluk ve hazza ulaşabileceği uygun bir toplumsal ortam bulma umudunu yitirmesi ile insanlığın, yaşam enerjisini (cinsellik/libido) ve bunu gerçekleştirmesini kolaylaştıracak ya da zorlaştıracak olan saldırganlık içgüdüsünü feda ederek uyum sağladığı toplumsal yaşamı tehdit eder hale gelmesidir. Freud’un bu konuda söyledikleri oldukça dikkat çekicidir: toplumun ekonomik yapısının cinsel özgürlüğün miktarını etkilediğini söylemesi gibi. Bununla kastedilen, *“uygarlığın kendi kullanımı için cinsellikten büyük miktarda ruhsal enerji çekip alması gerektiğinden, ekonomik zorunluluğun gerektirdiği şekilde hareket ettiği”dir* (Freud, 2004: 60). Bu cinsel enerjinin, ekonominin gereklilikler doğrultusunda, uygun ve açık olan belirli kanallara aktarılması sürecidir:

> “Gerçeklik, uygarlığın hakkına düşen bağlarla yetinmediğini, toplumun üyelerini birbirlerine libido açısından da bağlamak istediğini, bunun için her yolu açtığını, güçlü özdeşleşmeler sağlamak için her yolu açtığını, topluluk bağını arkadaşlık ilişkileri ile güçlendirmek için büyük miktarda amacı ketlenmiş libidoyu seferber ettiğini gösterir bize. Bu niyetlerin gerçekleştirilmesi için cinsel yaşamın kısıtlanması kaçınılmazdır.” (2004: 65)

Freud, *“Uygarlık, insanların saldırganlık içgüdülerine set çekmek, bunların dışavurumlarını karşıt ruhsal tepkiler kurma yoluyla düşük*

düzeyde tutmak için elinde ne varsa seferber etmek zorundadır." (2004: 68) diyerek, başka bir insani duruma daha dikkat çeker ki bu içgüdünün de tıpkı libido gibi adalet talebinin toplum tarafından yerine getirilmemesi karşısında, bireyleri ve bütününde uygarlığı huzursuz kılacak bir tehdit haline geldiğidir.

> "Uygarlık insanların yalnızca cinselliğini değil, saldırganlık eğilimini de böyle büyük fedakârlıklara zorladığına göre, insanların uygarlığın içinde kendilerini mutlu hissetmekle zorluk çekmelerini daha bir anlaşılırlık kazanır. Hiçbir içgüdü kısıtlaması tanımadıkları için, ilk insanlar bu anlamda gerçekten de daha iyi durumdaydılar. Bunu dengeleyen unsur, böylesi bir mutluluğu uzun süre tatma garantisinin çok düşük oluşuydu. Uygarlık insanın mutluluk olanağının bir bölümünü bir parça güvenlik ile takas etmiştir. Ancak unutmamamız gereken bir nokta, ilkel ailede yalnızca aile reisinin böyle bir içgüdü özgürlüğünün keyfini çıkardığıdır; diğer bireyler köleci bir baskı altında yaşıyordu. Uygarlığın nimetlerinden yararlanan azınlık ile bunlardan yoksun bir çoğunluk arasındaki karşıtlık, uygarlığın bu ilk çağlarında aşırılığa vardırılmıştı. Bugün yaşamakta olan ilkel halkların titiz bir şekilde incelenmesi, bunların içgüdüsel yaşamlarının özgürlük açısından hiç de imrenilecek durumda olmadığını göstermiştir; bu yaşamda modern uygar insanınkinden farklı, belki de daha katı kısıtlamalar söz konusudur." (2004: 70, 71)

Modern uygar insanın, ilkel insandan daha rahat koşullarda kendini gerçekleştirme olanağını bulduğunu söylemek ne kadar doğrudur bilinmez; ancak adalet terazisini şaşırtarak, toplumun belirli bir kesimini daha özgür ve mutlu kılan meta üretim sürecinin düşünme biçiminin, rasyonalitenin artık hemen herkesi, kendi işleyişine mahkûm etmesinin modern uygarlığı ve modern insani huzursuz eden temel tehdit olduğunu söylemek mümkündür. Dolayısıyla toplumsal ve insani nevrozların artışını, uygarlık adına belirli kanallara aktarılmak istenen libido ve saldırganlık içgüdüsünün bastırılamamasını, buna bağlamak çok daha doğrudur. Adorno'nun ve Horkheimer'in söyledikleri de, yaşanılan bu durumu oldukça anlaşılır bir şekilde özetlemektedir:

> “Düşünmenin mantıktan uzaklaştırılmasıyla, insanların fabrika ve bürolarda olgunlaşmaları üniversite dersliklerinde onaylanmış olur. Nasıl tabu, tabulaştıran erke bulaşıyorsa, Aydınlanma da kendisini oluşturan zihne bulaşır. Ama böylece bireysel yazgı ya da kriz ve savaş gibi kolektif bir yazgı söz konusu olduğunda, doğa, kendisini defedeceğini vaat eden sürecin aracılığıyla, gerçek bir öz-varlığı koruma mücadelesi olarak dizginlerinden boşanır.” (Adorno ve Horkheimer, 2010: 52)

Mutluluk, haz arayışı ve acıdan kaçış ile ilgili bireyin sorumlu tutulmasının, başka bir hayal kırıklığına daha neden olduğu söylenebilir ki bu da modern uygarlığın başarısızlığın faturasını, tek tek insanlara çıkarılması, sürekli altından kayan mutluluk filikasına ulaşamadığı için de suçlanmasıdır. Alain de Botton’ın bu durumu meritokratik düzen ile açıkladığı görülür. Bu düzende, başarılı kişiler başarıyı hak ediyorsa eğer, aynı şey başarısızlar için de söylenebilir. Çünkü bu düzende, fakirlik de tıpkı zenginlik gibi adil bir makamca dağıtılır bireylere. Alçak statü, can sıkıcı olmasının yanı sıra, artık kişinin hak ettiği bir durumdur ki kişinin mutsuzluğu da bu durumla yakından ilişkilidir (Botton, 2008: 99). Öyleyse meritokratik düzenin gereklilikleri yerine getirmek, mutlu olmak ve acıdan kaçınmak için her şey yapılmalıdır. Bauman’ın kişinin mutluluk ve haz arayışı ile acıdan kaçınışının iflas etmiş modern uygarlık idealince sürekli hale getirilişinden söz ederken aslında, Freud’un artık uygarlığı tehdit eder hale geldiğini söylediği libido ve saldırganlık içgüdüsünün, akışkan modern uygarlığın kaygan zemininde insanları, toplumsal sözleşme öncesi; Hobbes’un söylediği gibi birbirinin kurduğu olduğu döneme geri götürdüğünü de söylemiş olur (Bauman, 2013: 77).

> “Bütün insanlığı içine alabilecek denli geniş ve düzgün bir filika bulamadıkları için can yeleklerine yöneldiler: Herkesin sahip olduğu, geçici olarak, baş düşmanı kör tutkularla boğulmuş ama kolektif delilikten kurtulur kurtulmaz dirilip eski gücüne kavuşacağı kesin olan keskin yetiye, yani kişisel çıkara yöneldiler... ‘Modern proje’nin ortaya çıkardığı dünyanın, teoride değilse de pratikte insanları mutluluk (en azından kerameti kendinden menkul danışmanları ve kiralık

> müşavirlerinin yanı sıra reklam metni yazarlarının da taslağını çizdiği mutluluk) arayışına zorlamalıymış gibi hareket ettiğini söyleyebiliriz. İnsanlar yedi gün yirmi dört saat doğru ve uygun olduğunu düşündükleri yolları terk etmek, el üstünde tuttukları ve kendilerini mutlu ettiğini düşündükleri şeylere sırtlarını dönmek ve gerçekte olduklarından farklı olmak için çeki düzen verilmeye, eğitilmeye, öğüt almaya, kandırılmaya ve ayartılmaya eğilimlidirler. İnsanlar yaşamlarının geri kalanını rekabetçi girişim ya da girişimci rekabet uğruna kurban etmeye hazır işçilere, sonsuz şekilde çoğaltılabilecek arzu ve isteklerle hareket eden tüketicilere, günümüz 'siyaseten doğruculuğumun 'başka alternatif yok' sürümünü kayıtsız şartsız kabullenen yurttaşlara dönüştürmeye çalışılıyor..." (2013: 76, 78)

Modern projenin bunu dayatıyor olmasını kabullenip kabullenmemek başka bir tartışmayı gerekli kılar ve bu konu hakkında söylenecek çok fazla şey de olabilir. Ancak şunu söylemek mümkündür ki o da rasyonel düşünüşün sonunda insanlığı, (belki şimdilik bu meta üretim sürecinin işine yarıyor olabilir) kontrol etmeye çalıştığı içgüdüler ile baş başa bıraktığı gerçeğidir. Büyük bir toplumsal huzursuzluk ve insanın insanın kurdu haline geldiği bir rasyonel düzen söz konusudur. Bundan saklanmak, kaçmaz ve görmezlikten gelmek artık mümkün değildir. Burada 'Ölümcül Oyunların cinayetleri eğlenceli hale getiren oyunlarını hatırlatmak yerinde bir davranış olur. Rasyonel olarak düzenlenmiş ve hemen her seferinde kusursuz bir şekilde işleyen cinayetler serisinin arkasında sıradan gerekçeler aranmasını engelleyen, asıl sorunun rasyonel işleyişin kendisinde olduğunu gösteren, bu işleyişin amaçsızlığına ve insanlığı getirdiği noktaya dikkat çeken, Georg'un 'Neden bunları yapıyorsunuz?' sorusu ile başlayan Paul ile yaptığı şu konuşma oldukça önemlidir:

> "Paul: Bilmiyorum... Anlatması zor sen de biliyorsun... Bu bir oyun... Babası başardı ama o başaramadı. Aslında o kötü ve yozlaşmış bir aileden geliyor. Beş kardeşinin hepsi uyuşturucu bağımlısı. Baba alkolik, annesinin de ne yaptığını siz hayal edin. İşin gerçeği onu beceren de o. Zor ama gerçek.
>
> Georg: İğrençsiniz, çocuğun önünde terbiyesizce davranmayın.

Paul: Pardon nasıl bir cevap istersiniz, hangisi sizi tatmin eder? Zaten söylediklerim doğru değil. Siz de benim kadar iyi biliyorsunuz. Ona bir bakın. Kötü bir çevreden geldiğine gerçekten inanıyor musunuz? Görüyorsunuz ya o şımarık serserinin teki. Dünyanın pisliği ve iğrençliği onu sarmış. Yaşamın boşluğu altında ezilmiş. Çok zor bundan emin olun. Görüyorsunuz, yine gülüyor. Pekala tatmin oldunuz mu ya da başka bir şey anlatayım mı? Aslında o bir uyuşturucu bağımlısı. Bunun için sinirleri bu kadar gergin. Ben de bir bağımlıyım. Şık evlerde oturan zengin aileleri soyuyoruz. Böylece mal alabiliyoruz. Herkes birbirinden habersiz. Yalnız kimse kimseyle ilgilenmiyor. Issız doğayla baş başa. Herkes birbirinden korkuyor, artık öyle bu toplum. Bu kadar yeter mi? Daha uzun metraj süresine ulaşamadık mı? Mantıklı bir gelişmeyle gerçek bir son istiyorsunuz değil mi? Oyunun kurallarına uyman yeter ve her şey yoluna girer...” (“Ölümcül Oyunlar”, 1997)



“Ölümcül Oyunlar”, 1997

‘Ölümcül Oyunlar’da cinayetleri olağan kılan her oyunun kuralına uygun, rasyonel bir biçimde düzenlenmesi ile olay örgüsünün kurulduğu görülür. Bu anlatısal düzenleme, her şeyin yolunda gittiğini; daha doğrusu cinayetlerin rasyonel bir şekilde işlenebildiğini göstermek için önemlidir. Bu açıdan ‘Ölümcül Oyunlar’, temel içgüdüler üzerindeki aşırı baskıyı, adalet talebini, herkesin kendini gerçekleştirebileceği uygun ortam idealini ve bu ideale rasyonel kurallarına uyarak rıza gösteren bireylerin hangi son ile karşı karşıya kaldığını gösteren ‘eğlenceli’ bir filmdir. Eğlencelidir,

çünkü güzel ve iyi planlanmış bir hafta sonu tatiline, güzel ve iyi planlanmış bir saldırıdır. Belirsizlikten arındırılmış ve hâkimiyet altına alınmış doğal düzenin tam ortasında, uygarlığın göbeğinde tarih öncesinin dizginlenmemiş azgınlıkları hortlamış (içgüdüler, libido ve saldırganlık) ve bu hortlayış, uygarlığın istediği biçime bürünmüştür. Doğa kendini kontrol eden ya da etmeye çalışan, bunda iddialı olan rasyonel düşünüşün eliyle dizginlerinden boşalmıştır. Mutluluk ve haz arayışının bu boşalış sonunda, geldiği nokta budur ve hala bu noktayı algılayamamış zihinler, Sirenlerin ezgilerinin gördüğü işlevi gören klasik müziğin ezgilerinden kendini kurtarmayarak, güçlü olanın elinde oyuncak haline gelmiştir. Aslında bu güzel, zevkten çıldırtan ezgilerin arkasında toplumun çürüten, herkesi herkese düşman haline getiren, işleyişini rasyonel düşünüşe borçlu modern düzenin, cinayeti doğallaştıran motivasyonları saklıdır. Yönetmen bu gizi ortaya çıkarmak ister gibidir: Filmin hemen başında, bir anlamda esriklik hali olarak nitelendirilebilecek 'rock' müziği seanslarına gönderme yapılarak, Mozart'tan John Zorn'un sert punk müziğine geçişin nedeni budur. Böylece Haneke, bu motivasyonların insanı, doğanın acımasızlığı karşısında deneyim yoksunu kıldığını da söylemiş olur. Georg ve ailesinin bu acımasızlık karşısında ne yapacaklarını bilememesi, kendilerine sunulan fırsatları dahi değerlendirememeleri ve bütün oyunu seyre dalmaktan başka çare bulamamaları bu yoksunlukla ilgilidir.

Yönetmenin ayrıca bu yoksunluğa daha fazla dikkat çekmek istediği için Paul'u ve Peter'i aynı oyunları sürekli kılarak işledikleri cinayetler serisi ile deneyim yoksunluğunu aşma çabasına soktuğu görülür. Bu çabayı, uzun ve sabır gerektiren çalışmalar olarak değil, kısa süreli mutluluk ve haz avcılığı ile tanımlamak da yerinde bir davranış olur.



"Ölümcül Oyunlar", 1997

Bu tür deneyim yoksunluklarını temelde varlığın unutuluşuna; varlığın unutuluşuna yol açan hemen herkesin davranışlarının meta üretim sürecinin gereklilikleri doğrultusunda düzenlendiği ve araçsal ya da meta üretim sürecinin koşullandırdığı değer rasyonalitesine uygun belirlendiği bir uygarlık sürecine bağlamak mümkündür. Böyle bakıldığında bu sürecin, büyük insani trajedileri dahi, çoğu zaman entelektüel tartışma mekânlarına taşıyarak yemek arası sohbetlerine malzeme ettiği söylenebilir. Bu sohbetlerde malzeme edilen, fotoğrafları çekilen, dramları üzülerek kayıt edilen ve geleceklerinden endişe duyulan insanların neredeyse hepsi, Batının metropollerinde görmezden gelinen ötekidir. Haneke, ‘Bilinmeyen Kod’da, bu gerçeği gösterir: Dikkat çekilmek istenen ötekileştirilenlerin bu sohbetlere fiziki yakınlığıdır. İlk bakışta öyle görünse de acıların başkentlerinin entelektüellerinin duyarsızlıkları değildir sorun; sorun, araçsal ya da meta üretim sürecinin koşullandırdığı değer rasyonalitesinin insanları, yaşanılan büyük acıları başkalarının sorumluluğuyla açıklar hale getirmesidir; yani varlığı unutturu-luşudur. Balkanlarda yaşanılan insanlık ayıbı, sohbetlere konu edilerek dertlenilecek bir sorun olarak görülürken, bu samimiyetin bir çöp tenekesi kadar değer biçilen, bu ayıba maruz kalmış, hemen yanı başlarındaki bir Balkan göçmenine gösterilmeyişini açıklamak oldukça zordur. Yönetmenin bu filmde açıklanması zor olan bu duruma dikkat çekerken, akışkan modern toplumun tuzağına düşmüş, Batı’nın metropollerinde serkeşlik peşinde hayatlarını çürüten entelektüellerin ikiyüzlülüğüne karşı tavrını, Anne’in yüzüne, bindiği metroda, karşılaştığı göçmen olduğu anlaşılan serseri gençlerden birine tükürterek gösterir. Aslında Haneke’nin dikkat çekmek istediği şey ile Bauman’m akışkan modern toplumun, mutluluk ve haz için her şeyi göze alan bireyleri için söyledikleri, neredeyse aynıdır:

> “Başka insanların talihsizlikleriyle ya da gezegenin üzücü durumuyla ilgili kaygılarımıza sağırlaşmış değiliz. Bu türden endişeler hakkında sözümüzü esirgemeyi bırakmış da değiliz. Haksızlığa uğramışların savunması için olduğu kadar, paylaştığımız gezegenin korunması için de harekete geçme arzumuzu açıklamaktan da caymış değiliz. Bu tür açıklamalar üzerine (en azından ara sıra) harekete geçmeyi de bırakmış değiliz. Aslında durum tam tersi gibi görünüyor: Benliğin kendi

kendine gönderme yapmasının fevkalade yükselişi, paradoksal bir şekilde, insanların ıstırabına karşı artan bir hassasiyetle, hatta en uzaktaki yabancıların maruz kaldığı şiddet, acı ve ıstıraba duyulan nefret ve (çare bulmaya yönelik) yoğunlaşmış hayırseverlikle omuz omuza gider. Ancak Lipovetsky'nin doğru bir şekilde gözlemlediği gibi, bu tür ahlaki dürtüler ve yüce gönüllülük feveranları, zorunlulukları ve uygulamaya yönelik yaptırımları elinden alınmış, 'Ego önceliğine uyarlanmış' olan 'acısız ahlak' örnekleridir, insanın kendisinden başka bir şey uğruna' harekete geçmesine sıra gelince, tutkular, Ego'nun esenliği ve fiziksel sağlığı her şeyin önüne geçer ve etmek istediğimiz yardımın sınırlarını belirler... Çoğunlukla 'kendimizden başka bir şeye (ya da kişiye)' bağlılık dışavurumları her ne kadar içten, hevesli ve ateşli olsa da fedakârlık noktasına varmadan durur..." (Bauman, 2013:65,66)



"Bilinmeyen Kod", 2000

Yeteri kadar fedakârlık yapmış ve toplumsal adalet ideali doğrultusunda libidosunu ve saldırganlık içgüdüsünü bastırmış bir bireyden, daha fazlasını istemek ne kadar doğrudur? Bu paradoksal durumun, meta üretim sürecinin kendisinde bizzat tekrar kullanıma sokularak yeniden üretildiği düşünüldüğünde, rasyonel tahakkümün bir süre sonra kendi eliyle hayatın dışına attığını, yeniden hayatın içine porno olarak sokması oldukça normal hale gelir. Önce metalaşan ve porno haline gelen insani durum, bir süre sonra kontrol edilemez bir güç olur ve toplumsal adalet talebini yerine getirmeyi vaat eden rasyonel düşünme biçiminden intikamını alır. Adorno'nun ve Horkheimer'in söylediği gibi doğa kendisini defedeceğini

söyleyen düşünme biçiminin eliyle dizginlerinden boşalarak, kendini korumanın yolunu bulur (Adorno ve Horkheimer, 2010: 52). Profesör Erika Kohut'un yaşantısı, bunun iyi bir örneğidir. Erika Kohut, orta sınıfın içine doğduğu yaşantı biçiminin yol açtığı deneyim yoksunluğu halini temsil ettiği gibi; bu yoksunluğa bulanmış yaşam biçimini koşullandıran düşünme biçiminin sonunda insanları ne hale soktuğunu da gösterir. Bütün yaşantısı rasyonel bir biçimde düzenlenmiş olmasına rağmen, içgüdülerin yavaş yavaş ama saldırganca hortlayışı, sözü edildiği gibi rasyonalitenin kendini yeniden üretebilmek adına içgüdüleri toplumsal alana uydurmaya çalışmasının nafileliğine de atıfta bulunur. 'Piyano Öğretmeni'nde Schubert'in 'Die Winterreise'nın kullanımını da bu gözle görmek yerinde olur. Artık durumu fark etmiş, olan biteni anlamış 'Kış Gezgini'nin ağıdına kulak vermek gerekir, tıpkı Kohut'un yaptığı gibi ama iş işten geçmiş de olabilir ("The Piano Teacher", 2001):

”Uzun ve yüksek sesle havlayan köpekler,
Benim cesur koruyucularım,
Dünya uyuyor ama
Benim uyumama izin vermeyin.

Gözyaşları içerisinde rüyalarımın sonuna geldim
Niçin burada, uyuyanların arasında oyalanayım?

Bir fırtına koptu,
Gökyüzü gri bir elbiseye büründü,
Bulutlar paramparça oldu,
Büyük bir karmaşa içinde...

Köpekler havlıyor,
Zincirlerini zorluyorlar,
İnsanlar ise yataklarında uyuyor,
Sahip olamadıklarını düşleyerek,

İyiden ve kötüden arındılar...”

‘Kış Gezgininin bu ağıdını, olabildiğince rasyonel düzenlenmiş yaşantısı ile kendini işine vakfeden bir piyanistin haykırışı olarak görmemek için hiçbir neden yoktur. Profesörün, işi için, her türlü belirsizlikten arındırılmış bir yaşam biçimini gerekli görmesi ve değişmez bir şekilde kendini buna inandırması, ilerleyen zamanlarda ortaya çıkan bu isyanını daha da artırmıştır. Profesör Kohut önceleri bu inanmışlıkla yaşamını kolayca sürdürür ancak zaman geçtikçe libidosunun zorlamaları ile bu inanmışlık arasında gelgitler yaşar hale gelir. Filmde önemli olan da bu gelgitler sonunda gelinen noktadır. Özellikle öğrencisi olmak için çabalayan Walter Klemenen’e rastlamasıyla birlikte, profesörün bambaşka birine dönüşmesi oldukça anlamlıdır. Çünkü içgüdüler, artık kontrol edilemez bir biçimde ve görgüsüzce kendini dışa vurmaktadır. Başlardaki gelgitler, örneğin seyirlik kalan pornografik eğilimler görmezden gelinse de, hatta uygar toplum, kendi kuralları uyarınca cezalandırılması gereken bu ihlal gibi pek çok ihlale ses etmeksizin göz yummaya mecbur kalsa da (Freud, 2004: 61) durum artık bambaşkadır. Sapkınlık ve aşırılık, göz yumulabilecek, rasyonel düşünüşün kabul edebileceği pek çok ihlalden biri değildir. Profesör, içgüdülerinin zorlamaları karşısında bu ihlali göze alır. Deneyim yoksunu kılındığı ve bu yüzden mutsuz olduğu her ne varsa yaşamak için bütün yaşamını alt üst etmeye hazırdır. Doğa kendini korumak için elinden geleni yapmaktadır ve bu, Erika Kohut’u deli olarak gösterse de o, bu suçlamaya kendini kaybetmiş biri olarak çoktan razıdır. Klemenen ile karşılaştığı o ilk anda, isyanını dile getirmeden hemen önce söylediklerine sinmiş bir kabullenmişliktir bu:

> “Walter Klemenen: Hastanın yaraları ile ilgileniyorlar mı? Profesör Kohut: Schumann’ın Fantasia C Major’undaki Adorno’yu okudunuz mu?
>
> Walter Klemenen: Alacakaranlığından bahseder. Henüz aklını kaybetmemiştir. Tam bir bölüm önce, aklını kaybettiğini fark etmiştir. Bu ona acı verir ama son bir kez daha dayanır.
>
> Profesör Kohut: Tamamen kaybolmadan önce kendini kaybetmenin nasıl bir şey olduğunun farkına varmaktadır.”

("Piyano Öğretmeni", 2001)



“Piyano Öğretmeni”, 2001

Uygar toplumun, bunu yapanları deli olarak ithaf etmekten öte gidemediğini, kendini kaybettiğini ya da kendini kaybetmenin nasıl bir şey olduğunu itiraf etmesinin mümkün olmadığını ve hatta büyük yıkımların dahi uygarlığı bu itirafa zorlayamadığını söylemek mümkündür. Ancak Haneke, tıpkı öbür benzer sanatçılar gibi uygarlığın içine düştüğü durumu ona zorla kabul ettirmek için çaba sarf etmeye devam etmektedir ki ‘Kurdun Günü’ de sanki bu amaçla yapılmış bir filmdir. Film, sözü edilen uygarlığın huzursuzluklarına dikkat çekerken, bütün günlük pratiklerini makinalara devretmiş, meta üretim sürecine kendisini bırakmış bir neslin, bu sürecin çökmesi ile baş başa kaldığı doğa karşısında ne yapacağını bilmemesini de kendine konu edinmiştir: yani insanlığın deneyim yoksunu olduğu, dünyaya ilk kez ayak bastığı tarih öncesi zamanlara dönüşünü. Haneke’nin kendisi ile yapılan bir söyleşide, gerçekleştirmeyi düşündüğü projelerinden söz ederken de değindiği gibi bu film, *“Elektriğin artık olmadığı, suların musluklardan akmadığı bir zamanda, insanların birbirlerine nasıl davranacağına ilişkin bir filmdir... ve aslında insanlığın ilk kaygılarına odaklanmaktadır.”* (Akt. Sharrett, 2003: 9).[13]

‘Kurdun Günü’, öncelikle meta üretim sürecinin sınırlı alanı dışında kalan fiziki ve toplumsal çevre ile ilgili deneyim yoksunluğunun, insanları nasıl çaresiz bırakabileceğini gösterir. Böylece işbölümüne rızanın, toplumsal adalet talebi ile ilişkisine ve işbölümünün son aşamasından ilk zamanlarına dönüş ile birlikte, güçlü olanın adaletinin ‘açıkça’ (modern zamanlardan farklı olarak) nasıl hüküm sürmeye başlayacağından da söz etmiş olur. Kendi kendine işleyen, rasyonel düşünüş tarafından sağlandığı iddia edilen toplumsal adaletin bir şekilde ortadan kalkması ile birlikte,

insanlığın kendini tutmasına, içgüdülerini bastırmasına gerek duymayacağı bir toplumsal düzene hemen geri dönüleceği de gösterilmiş olur. Aslında yönetmenin asıl amacı, böyle bir durumda yaşanabilecek olasılıklar üzerinden, bütün insanlığa sirayet etmiş deneyim yoksunluğuna değinmek; rasyonel yaşantının temel içgüdüleri nasıl bastırdığını ve insanlığın saklı içyüzünü, görmeye, göstermeye çalışmaktır: Belki de bunu yaparken bütün olup bitenin bir gün son bulacağını anlatmaktır: *"Göreceksin her şey düzelecek. Belki de yarın. Belki yarın büyük bir araba gelecek buraya. Bir spor araba. Bahse girerim seviyorsundur onları. Ve bir genç dışarı çıkıp, her şeyin yoluna girdiğini söyleyecek. Kızarmış güvercinlerimizle, içecek bol bol suyumuz olacak ve belki de ölen tekrar hayata dönecek. Ne dersin?"* ("Time of the Wolf', 2003)



"Kurdun Günü", 2003

Umutlu da olsa Haneke insanlığın karanlık yüzü ile ilgili söz söylemekten geri durmaz. 'Saklı'da olduğu gibi politik tarihi anlatıyor gibi görünse de, vurgulamak istenilen asıl sorun başkadır. Sorun, uygarlığın ikiyüzlülüğüyle ilgili olduğu kadar, rasyonel düşünme biçiminin bu ikiyüzlülüğü artık taşıyamaz hale geldiği, çöküşün artık başladığı ve uygarlığın başını yorganının altına saklayarak yaşanılan huzursuzluklardan kaçamayacağı ile ilgilidir. Geçmişi ile hesaplaşan George'un yaptığı aslında uygarlıktan yapılması istenendir. Bu yüzden onun çabası boşunadır. Sakladıkları, sadece onun geçmişine ait değildir, söz konusu olan bütün uygarlığa ait bir huzursuzluktur. Güçlü olan, her zaman ayakta kalmaktadır ama onu güçlü kılan aslında uygarlığı güçsüz bırakır. Uygarlık uğruna vazgeçilenler şöyle dursun, kendini temsil edenleri dahi yarı yolda bırakmıştır: George'un sırtında taşıdığı yük, Paris'in sırtında taşıdığı yüktür.

Vaat ettiklerinin aksine, Batı'nın metropollerini inşa eden rasyonalitenin sunduğu mutluluk değil, acıdır. Sınıfsal farklılık gözetmeksizin bütün insanlığa sirayet eden duygu tam da budur: acı ve pişmanlık. Ancak yine de bu duyguları deneyimlemek, unuttuğunu yeniden anmak yerine, uygarlık, kafasını her zaman yaptığı gibi toprağın altına gömmekte (George, filmin sonunda soyunur ve yatağına girerek, yorganın altına gömülür), anlık mutluluk ve hazzı tercih etmektedir. Haneke yine de George'un kendisiyle hesaplaşmasını, uygarlığın kendisi ile hesaplaşması haline dönüştürmekte ve böylece ona sanatın güçsüz' isyanı içinde bir şans daha vermektedir:

> "Saklı sahici düzeyde yapılmış, Fransa'nın Cezayir'i işgaliyle ilgili bir film, fakat daha kişisel bir hikâye üzerinde duran bir film, özellikle kişisel suçluluğun, bu suçluluğu inkâr edişi anlatan bir film. Ana karakter, diğer Arap karakter ile birlikte bir Fransız erkeği. Fakat bu filmi, bireysel suçluluk ile ilgili politik bir hikâye olarak görmekten çok, geçmişin bir hikâyesi olarak görmek açıkçası yanlış olur. Bu yüzden bu filmin hikâyesi politik değil de felsefi olarak nitelenebilir." (Akt. Sharrett, 2003: 9)[14]



"Saklı", 2005

Haneke'nin 'Saklı'dan sonra çektiği filmi, 'Beyaz Bant'tır. İlk bakışta Beyaz Bant, özellikle Lukács'ın tarihsel romanı tanımlarken kullandığı nitelikleri taşıyan tarihsel bir film gibi görünür. Birinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde, feodal ilişkilerin hâkim olduğu bir Alman kasabasında yaşanan olaylar silsilesi, Alman toplumunun küçük bir evreni içinde kurgulanarak anlatılmış gibidir. Üstelik filmin geleneksel anlatı saflarına

dâhil edilmesini kolaylaştıracak birçok çatışmayı içinde barındırdığı bile söylenebilir. Filmin erkek kahramanlarından birinin zaman zaman anlatıcı olarak film akışına müdahalesi, heyecanı doruğa taşımayı kolaylaştırır. Ancak heyecan hiçbir zaman doruğa ulaşmayacaktır. Çünkü filmin sorunu anlatısı ile örtüşmeyecek kadar tematiktir. Kasabada yaşanan ve tarihsel olarak zamanın Alman toplumuna özgü gibi gözüken hemen her şey, uygarlığa ait evrensel sorunlardır. Toplumsal adalet talebinin sağlanamadığı bir topluluğun içgüdüsel dışavurumları tartışılmakta, libidonun ve saldırganlığın, uygarlığın yararına, özellikle çalışmanın kutsallığına dem vurarak kullanımının işe yaramazlığına dikkat çekilmektedir. Dürüstlüğü, saflığı, yardımseverliği ve aslında ‘komşunu kendin gibi sev’ düsturu (Freud, 2004: 65) sayesinde toplumsal birliği sağlamaya yönelik çabası ile kasabanın papazı dahi ikiyüzlüdür.



“Beyaz Bant”, 2009

Çocuklarının koluna bağladığı beyaz bandın, bunların hiçbirini sağlamayacağını bilse de, öğrenilmiş çaresizlikle kasabada olan biten aymazlıklara ve istismarlara göz yummaktadır. Aslında bu göz yumuş uygarlığın selameti adına zorunludur, tabi ki, feodal ilişkilerin sürekli yeniden üretilmesi, bu ilişkilerin içinde kendi gücünü koruyabilmesi için. Uygarlık kendini yeniden üretebilmek için mutluluk ve haz arayışının kimi aşırılıklarını (kasaba doktorunun kızma uyguladığı cinsel istismarı, işlenen cinayetleri ve feodal beyin çocuğunun dövülmesini ve doktora düzenlenen yaralama teşebbüsü gibi kötülükleri) görmezden gelebilmektedir. Görmezden gelemeyeceği tek şey, uygarlığın gelişmesi adına rasyonel olanın gerekliliklerinin yerine getirilmemesi, feodal beyin topraklarının işlenmemesi, isteklerinin yerine getirilmemesidir. Bunun olmasıyla en

azından göz yumulan ihlallerin bir kısmı daha kendiliğinden ortadan kalkabilir:

> “Çalışmanın libido ekonomisindeki önemini kısa bir genel bakış içinde yeterince değerlendirmek mümkün değildir. Bireyi gerçekliğe en fazla bağlayan -en azından gerçekliğin bir parçasına, topluma sağlam bir şekilde yerleştiren- yaşam tekniği çalışmadır. Libidonun narsistik, saldırgan ve hatta erotik bileşenlerinin esaslı bir bölümünü çalışma hayatına ve buna bağlı insan ilişkilerine kaydırma olanağı, çalışma hayatına, toplum içindeki varoluşun korunması ve haklı gösterilmesindeki vazgeçilmezliğinden geri kalmayan bir değer katar.” (Freud, 2004: 40)

Sinemanın naif gücüne sığınan hemen her yönetmenin son sözünü söylediği bir filmi vardır, denir ve bu filmler genellikle öbürlerinin devamı ve hatta onların tamamlayıcısı niteliğindedir. ‘Aşk’ da böyle bir film mi bilinmez ama Haneke, bu son filminde, sanki öbür bütün filmlerinde dillendirdiği modern uygarlık ile ilgili kaygılarını gidermenin; hayal kırıklıklarına son vermenin bir yolu varmış gibi davranır ve bu filmi ile sırasıyla bütün filmlerine sinmiş ve giderek artan umutsuzluğuna son vermek istediğini hissettirir. Mutluluk ve haz arayışının görgüsüzce ve umarsızca dışa vurduğu, saldırganlığın hiç olmadığı kadar arttığı ve hayatın hemen her alanına sirayet eden meydan okumaların insanlığın ilk zamanlarını aratmadığı modern uygarlığın kurtuluş yolunu, iki yaşlı aşığın deneyim yoksunu bırakıldıkları bir sorun karşısında; ölümün acımasız açmazı karşısında takındıkları eşsiz tutum aracılığıyla gösterir. Bu öyle eşsiz bir tutumdur ki George’a yaşlı ve hasta eşini bile öldürtür. Eşini bakım evlerinin ya da hasta bakıcıların insafına bırakmak yerine ve daha fazla acı çekmesine göz yummaktansa kendi acı çekmeyi göze alır. Böylece sorumluluk almanın, karşılıksız ve sonsuz sevginin, romantik bir başkaldırı gibi gözükse de tek çıkar yol olduğunu söylemiş olur. Rasyonel düşünüş ile gerçeklik, gerçeklik ile düşler arasında büyük bir fark olsa da, Anne’in George’a söylediği gibi, tasarılar ve gerçeklik nadiren birbiriyle örtüşse de (“Amour”, 2012), bu başkaldırı tek çıkar yoldur. Yönetmen hastaları hastanelere, yaşlıları bakım evlerine; hastaneleri ve bakım evlerini yaşam alanlarının çok ötesine taşıyarak, görmekten imtina eden modern uygarlığın

kurtuluşunu, ‘nesli geçmiş’ yaşlı bir karı-kocanın çabası ile örneklendirir. Üstelik bu yaşlı çiftin rasyonel düşünüşü dünyanın başına musallat eden ve sonrasında kendi suçunun bedelini ödemek zorunda kalan orta sınıfı temsil ediyor olması da oldukça önemlidir. Bauman’ın söylediği gibi, “*modern çağın şafağında hızla çoğalan ütopyacı tasarılar, mutsuzluk nedir bilmeyen bir toplumun çerçevesini çizerken, esas olarak orta sınıfa ait düşleri ve özlemleri yansıtmış, dolaşıma sokmuş ve kaydetmiştir.*” (Bauman, 2013: 73). Öyleyse yine orta sınıfa ait, düşlerden ve özlemlerden söz etmenin hiçbir zararı yoktur, çünkü Adorno ve Horkheimer’ın da söylediği gibi, İthaka’ya yolculuğu sırasında yoldaşlarından çok daha önce, ilk Odisseas deneyim yoksunu kılınır (Adorno ve Horkheimer, 2010: 86-102). Düşlerine ve özlemlerine kavuşabilmek adına her şeyi göze alarak yola çıkan belki de ilk odur. En azından Walter Benyamin’in deyişiyle kazanın eliyle yazılan tarih böyle söyler (Benjamin, 2006: 40, 42). Haneke de bunu kabul etmiş gibidir ve öncesinde, günümüz uygarlığının içinde bulunduğu duruma karşı çıkıp onu eleştirirken, yaptığı uygarlık düşmanlığı değildir; en doğal hakkını kullanır ve bu son filmiyle de bu uygarlığın içinde tıpkı Bauman’ın yaptığı gibi kendince çözümler üretmeye çalışır:

> “Umutları çökeldikleri gerçeklikler içerisinde çoğu zaman fark etmek zordur. Görünen o ki kendi zenginliklerinin ve hazlarının peşindeki bencil bireylerin işlettiği piyasanın ‘görünmez eli’, insanları karşılıklı zulümlerin dehşetinden korumakta isteksiz ve aciz kalmıştır. Elbette, ne çoğu insanı tutkularının bağımlılığından kurtarmayı ne de özgürleştirmekte başarılı olduğu azınlığı mutlu etmeyi başarmıştır. Kişisel çıkara aykırı olduğu iddia edilen ve kişisel kazançlara ilişkin temkinli ve mantıklı hesaplamalar sonrasında yüz çevrilecek ve belki de bastırılacak dürtülerin, mutluluk için, en az saf kişisel yararların izinden gitmek kadar vazgeçilmez olduğu anlaşılmıştır. İnsanların yaşamlarında tatmin olmaları için, almaya, mahremiyetlerini korumaya ve kendilerini savunmaya olduğu kadar, vermeye, sevmeye ve paylaşmaya ihtiyaç duydukları ortaya çıkmıştır. Anlaşılan o ki insanlık durumu olarak bilinen muğlak, çelişki dolu çıkmaza basit, dolaysız, tek hamleli çözümler bulmak mümkün değildir.” (Bauman, 2013: 77, 78)



"Aşk", 2012

Sonuç

“Her şeyden vazgeçen her şeye malik olur” (Safa, 1989:161) der Peyami Safa ‘Şimşek’ adlı romanında. Haneke’nin de filmlerinde böyle bir vazgeçişi önerdiği söylenirse çok da yanlış olmaz; yanlış olmaz ama bunun neo-liberal politikalar evreninde, benciliğin körüklendiği bir uygarlık planında, romantik ve naif bir temenni olarak kalması olasılığı oldukça yüksek. Çünkü mutluluk ve hazzın saldırganca temini konusunda bireylerin olabildiğince motive edildiği bir ortamda, üstelik aksi yönde davranıldığında yok sayılma, sevilmeme ve başarısızlığın ağır yükünü tek başına yüklenmeyle karşı karşıya kalındığı bir toplumda, başka türlü davranmak ne mümkün. Böyle bir durumda malik olunacak tek şeyin hiçbir şey olacağı da kesin. Ama yine de uygarlığı huzursuz kılan her ne varsa, hayal kırıklıkları her neyse bunların üzerinde durmak ve uygarlığı saptığı yanlış yol ile ilgili uyarma kaygısını, bu delilik olarak görülse dahi, göstermek tek çare. Malik olunacak tek şey, karşılıksız sevmektir; kaybedilecek olanı, sonsuz kılacak şey budur. Belki de bu yüzden son filmi ‘Aşk’ta bunu söylemektedir Haneke. Bu açıdan, Haneke’nin sanatı, libidonun isteklerini gidermenin ikame yolu olarak görmediğini söylemek gerekir. Tıpkı Edward Said’in ‘Geç Dönem Üslubu’nda sözünü ettiği birçok yaratıcı gibi Haneke de sinemasını, uygarlığın sanatı ikame olarak gördüğü alanın dışına çıkarmaya çalışmış bir yönetmendir. Bunu özellikle birinci sinemanın kullandığı ve kullanmaktan da hiçbir zaman vazgeçmediği anlatı yapısını sıklıkla kırarak, söylemek istediklerini uygarlığın popüler kıldıkları ile yan yana getirerek yapabilmiştir. Tematik filmler çekerken, bu filmlere özgü anlatı dilini kullanmakta ısrarcı olmak yerine, kendine özgü bir sinema dili oluşturmayı yeğlemiştir. Bunun için zaman zaman birinci sinemanın, zaman zaman da ikinci sinemanın anlatım olanaklarından yararlanmıştır. Olmayacak bir zamanda, sinemayı popüler olanın bataklığından çıkarmaya çabalamış, benciliğin bataklığına düşen birçok konuyu sorumluluk alanının içinde tartışmayı denemiştir. Bu açıdan, Haneke hemen her sinemaseverin ilk bakışta anlayabileceği gibi kendine özgü bir sinema diline sahiptir.

Sosyal bilimlerin liberal ideolojisinin eklentisi olarak doğduğunu söyler Immanuel Wallerstein (Wallerstein, 2003:171). Benciliğin tuzağına düşmüş modern uygarlık, bu sıkı ilişkiye kuşkusuz çok şey borçludur. Yine Wallerstein’ın söylediği gibi eğer böyle devam ederse ki liberalizm kendini

benciliği körükleyerek yeniden üretmeyi becerebilmiştir, o ölürken, sosyal bilimler de ölecektir (2003: 171). Uygarlığın sosyal bilimlerle sözü edilen sıkı ilişkisinden doğan sakat çocuğu ise onun iyimserlikle dolu öngörüleridir. Bu yüzden yaşanan toplumsal huzursuzlukları ve daha da ötesi büyük hayal kırıklıkları üzerine sosyal bilimlerin söyleyecek sözü olmazsa eğer, gerçekten, her zaman apriori' bağlılıkları varsayan ve onu uzmanlık alanlarına parçalanmak zorunda bırakan ampirik çalışmalar içinde kaybolup gidecektir (2003: 172).

Bu kitapta aksi yönde davranılarak, insan zekâsını yine onun sorunlarına uygulamaya; evrensel gerçeklerin tespit edildiğini iddia etmeyerek, böyle olsa bile bunların ne kadar karmaşık, çelişkili ve çoğul olduğuna dikkat çekmeye çalışıldığı söylenebilir (2003: 172). Böylece sanatın sonsuz anlam dünyasının (Yücel, 2009: 107) bu karmaşık, çelişkili ve çoğul gerçekliğin bir yansıması olarak görülebilmesi kolaylaşabilir. Sanatın bu sonsuz anlam dünyasından payını almış sinemanın sosyal bilimler ile ilişkisi de bu bakımdan oldukça önemlidir. Özellikle bir filmi anlamanın yollarını bulma konusunda, sosyal bilimleri uzmanlık alanları sınırlarını zorlayarak yardıma çağırmak gereklidir. Kuşkusuz bu yapılırken, bilimcilerin toplumsal köklerinden bağımsız olamayacağını ve nesnel gerçeklere işaret edileceğini ve sonsuz anlamlar dünyasının bütününün keşfedileceğinin söylenmesinin çok da gerçekçi bir girişim olmadığı kabul edilmelidir (2003:172). Bir filmi eleştirirken o filmde, sonsuz anlamlar aramak yerine eleştirmenin kendi bulunduğu açıya göre bir anlam aramasının çok daha uygun bir çaba olacağı da görülmelidir (Yücel, 2009: 107) ki böylece belki sonsuz anlamlar alanına sızılabilecektir.

Bu kitapta saldırganlığın ve meydan okumaların bireysel dışavurumun merkezine oturduğu bugünlerde, sınırları zorlanmış uzmanlık alanları ile sosyal bilimler işe koşulmuş ve bu yolla Haneke filmleri eleştirilerek, bu filmlere yansımış modern uygarlığın çelişkilerini anlamanın, açıklamanın ve tartışmanın olanakları üzerinde durulmuştur. Aslında yine Wallerstein'ın söylediği gibi, ampirik sonuçlar bulmanın ötesinde, marjinal faydayı gözeterek meta üretim sürecinin gereklilikleri doğrultusunda hazırlanmış bir ölçek dışında, önemsenen bir değerle hazırlanmış bir ölçekle, değer rasyonalitesine göre (ya da tözel) sosyal

bilimleri işe koşmak oldukça önemlidir. Bilginin insani hale gelebilmesi için bu bir zorunluluk olarak görülmelidir (2003: 170, 171):

> Bugün rasyonalitenin bir zamanlar sunarmış gibi göründüğü garantiler -iktidardakilere sunulan garantiler ama aynı zamanda ezilenlere de sunulan garantiler, başka garantiler- tamamen ortadan kalkmış gibi görünüyor. 'Özgürlük çığlığı' ile karşı karşıyayız. Tözel bir rasyonaliteyi maskeleyen biçimsel rasyonaliteye amansızca tabi olma durumundan kurtulup, özgürleşmeye yönelik bir çığlık bu... Karanlık bir döneme giriyoruz; bu dönemde Bosna ve Los Angeles'da yaşanan korkunç olaylar büyüyüp her yerde karşımıza çıkacak. Entelektüel sınıf olarak sorumluluklarımızla karşı karşıyayız. Ve belirli bir siyaseti rasyonel olarak adlandırarak ve böylesi bir siyasetin erdemlerini dolaysız olarak tartışmayı reddederek siyaseti yadsımak işe yarayacak en son şeydir... Ben, biz sosyal bilimcilerin kendimizi bütünüyle değiştirmemiz gerektiğine, aksi takdirde toplumla rabıtamızı yitirip önemsiz akademinin önemsiz bir köşesine çekilerek, unutulmuş bir tanrının son keşişleri olarak anlamsız törenlerle vakit geçirmeye mahkûm olacağımıza inanıyorum. Hayatta kalmamızın kilit unsurunun, tözel rasyonaliteyi entelektüel kaygılarımızın merkezine geri getirmek olduğuna inanıyorum."

Bugün yaşanan hayal kırıklıkları ve uygarlığın geldiği son nokta üzerine söz söylemenin, girilen karanlık dönem; Balkanlardan dünyanın dört bir tarafına ve özellikle Orta Doğuya sıçrayan ve sanki hiç bitmeyecek gibi duran savaşlar ve gerekçeleri hakkında dikkat kesilmenin tam zamanıdır. Sosyal bilimcilerin kendini bundan sakınmasının artık söz konusu olmadığını söylemek gerekir ki eğer bilim gerçekten sanatla boy ölçüşebilmek istiyorsa onu hafife almak yerine belki önce onu anlamaya çalışmakla işe başlamalıdır.

Kaynakça

Adorno, T. W. (2008). *Kültür endüstrisi kültür yönetimi* (3. baskı) (Çev. N. Ünler, M. Tüzel, E. Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.

Adorno, T. W. ve Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın diyalektiği (Çev.* N. Ülner, E. Ö. Karadoğan). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Armes, R. (2011). *Sinema ve gerçeklik* (Çev. Z. Ö. Barkot). İstanbul: Doruk Yayımcılık.

Artaud, A. (1991). *Van Gogh* (Çev. A.D. Soysal). İstanbul: Nisan Yayınları.

Bauman, Z. (2013). *Yaşam sanatı* (2. baskı) (Çev. A. Sarı). İstanbul: Versus Kitap.

Batton, A d (2008). *Statü endişesi* (4. Basım) (Çev. A. S. Bayer) İstanbul: Sel Yayıncılık.

Benjamin, W. (2006). *Son bakışta aşk* (4. baskı) (Çev. N. Gürbilek). İstanbul: Metis Yayınları.

Craib, I. (2006). *Hayal kırıklığı* (Çev. A. Onacak). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eren. O. (2014). *Klasik Batı klasik müziği tarihinde kırılma anları.* Ankara: Sevda-Cenap ve Müzik Vakfı Yayınları.

Fischer, E. (2010). *Sanatın gerekliliği* (11. Baskı) (Çev. Cevat Çapan). İstanbul: Payel Yayınevi.

Freud, S. (2004). *Uygarlığın huzursuzluğu* (2. baskı) (Çev. H. Barışcan). İstanbul: Metis Yayınları.

Gulbenkian Komisyonu. (1996). *Sosyal bilimleri açın* (Çev. Ş. Te-kelli). İstanbul: Metis Yayınları.

Kovacs, A. B. (2010). *Modernizmi seyretmek.* (Çev. E. Yılmaz). Ankara: De Ki Basım Yayım.

Kundere, M. (2005). *Roman sanatı* (2. baskı) (Çev. A. Bora). İstanbul: Can Yayınları.

Lukács, G. (1998). *Tarih ve sınıf bilinci* (Çev. Y. Öner). İstanbul: Belge Yayınları.

Lukács, G. (2000). *Çağdaş gerçekçiliğin anlamı* (5. basım) (Çev. C. Çapan). İstanbul: Payel Yayınevi.

Lukács, G. (2008). *Tarihsel roman* (Çev. İ. Doğan). Ankara: Epos Yayınları.

Lukács, G. (2012). *Avrupa edebiyatı ve varoluşçuluk* (Çev. V. Yıldırım). Ankara: Epos Yayınları.

Nutku, Ö. (2001). *Dram sanatı* (4. baskı). İstanbul: Kabala Yayınevi.

Marx, K., Engels, F. ve Lenin, V. I. (2006). *Sanat ve edebiyat* (2. baskı) (Çev. A. Çalışlar). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Marx, K. (2008). *Gazete yazıları* (Çev. S. Sertabiboğlu). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Marx, K. (2009). *1844 el yazmaları* (5. baskı) (Çev. M. Belge). İstanbul: Birikim Yayınları.

Safa, P. (1989). *Şimşek* (8. baskı). İstanbul: Ötüken Yayınları.

Said, E. W. (2008). *Geç dönem üslubu* (Çev. Ö. Çelik). İstanbul: Metis Yayınları.

Uchino, T. (2007). *An analysis of three impromptus for piano op. 68 by Lowell Liebermann.* Arizona: The University of Arizona.

Wallerstein, I. M. (2003). *Bildiğimiz dünyanın sonu* (Çev. T. Bir-kan). İstanbul: Metis Yayınları.

Wallerstein, I. M. (2006). *Tarihsel kapitalizm* (4. baskı) (Çev. N. Alpay). İstanbul: Metis Yayınları.

Weber, M. (2006). *Bürokrasi ve otorite* (Çev. H. B. Akın). Ankara: Adres Yayınları.

Weber, M. (2012). *Ekonomi ve toplum* (Çev. L. Boyacı).İstanbul: Yarın Yayınları.

Yücel, T. (2009). *Eleştiri kuramları* (11. baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

İnternet Kaynakları

http://www.kinoeye.org/04/01/interview01.php (Erişim Tarihi: 03.03.2014)

http://www.nytimes.com/2007/09/23/magazine/23haneke-t. html (Erişim Tarihi: 08.04.2014)

http://en.wikipedia.org/wiki/Impromptu (Erişim Tarihi: 25.05.2014)

http://www.afc.at/jart/prj3/afc/main.jartTcontent-i-d=1164272180506&artikel_id=1332442011817 (Erişim Tarihi: 20.04.2014)

Notlar

[←1]

http://www.afc.at/iart/pri3/afc/main.iart?content-id=1164272180506&artikel id=1332442011817 (Erişim Tarihi: 20.04.2014)

[←2]

Adorno ve Horkheimer, Aydınlanmanın Diyalektiği' adlı eserlerinde bu yüzden, mitolojiye atıfta bulunarak aydınlanmayı açıklamaya çalışırlar. Bkz. ss. 19-115.

[←3]

http://www.nytimes.com/2007/09/23/magazine/23haneke-t.html (Erişim Tarihi: 08.04.2014)

[←4]

http://www.nytimes.com/2007/09/23/magazine/23haneke-t.html (Erişim Tarihi: 08.04.2014)

[←5]

http://www.kinoeye.org/04/01/interview01.php (Erişim Tarihi: 03.03.2014)

[←6] http://www.kinoeye.org/04/01/interview01.php (Erişim Tarihi: 03.03.2014)

[←7]

Akt. Sharrett, 2003: 9

[←8]

Bkz. Lukács, G. (2000). Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı. (5. basım) (Çev. C. Çapan). İstanbul: Payel Yayınevi.
Bkz. Lukács, G. (2008). Tarihsel Roman. (Çev. 1. Doğan). Ankara: Epos Yayınları.
Bkz. Lukács, G. (2012). Avrupa Edebiyatı ve Varoluşçuluk. (Çev. V. Yıldırım). Ankara: Epos Yayınları.

[←9]

Luchino Visconti'nin 'Leopar' (The Leopard-1963) filmi ve Bernardo Bertolucci'nin '1900' (Novecento 1900-1976) filmi, bunlardan sadece birkaçıdır.

[←10]

http://en.wikipedia.org/wiki/Impromptu (Erişim Tarihi: 25.05.2014)

[←11]

http://www.kinoeye.org/04/01/interview01.php (Erişim Tarihi: 03.03.2014)

[←12]

Adorno ve Horkheimer, 2010: 32

[←13]

http://www.kinoeye.org/04/01/interview01.php (Erişim Tarihi: 03.03.2014)

[←14]

http://www.kinoeye.org/04/01/interview01.php (Erişim Tarihi: 03.03.2014)